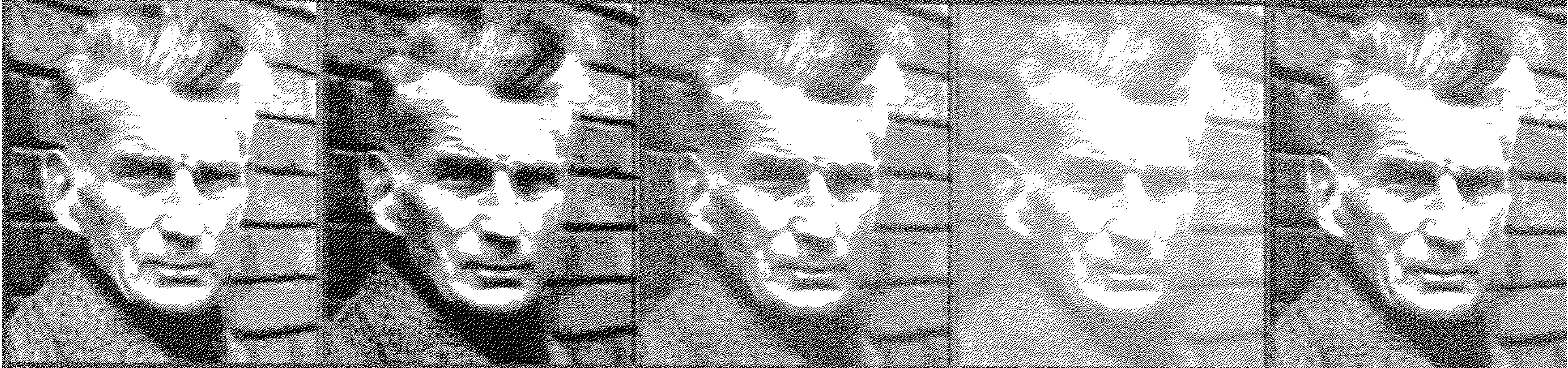
سلسلة
الدراسات
الأدبية

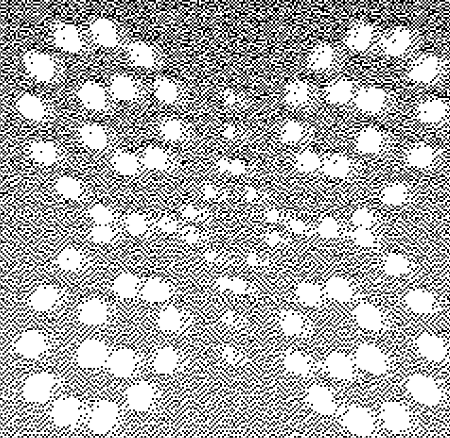
في انتظار جودو

دراسة عن أدب صموئيل بيكيت



آلان ساتجيه

ترجمة: قيس خضور



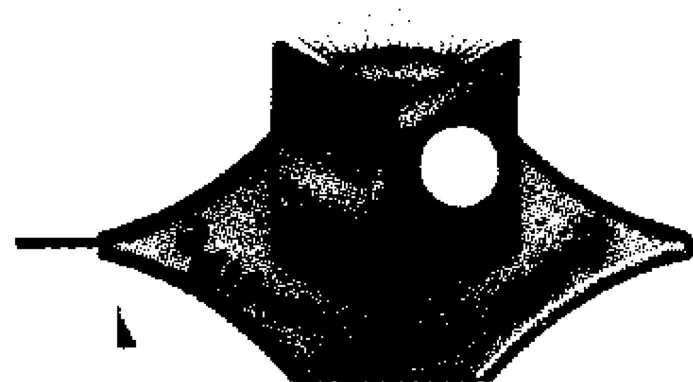
آلان ساتجيه

في انتظار جودو

« دراسة عن أدب صموئيل بيكيت »

ترجمة

قيس خضّور



منشورات وزارة الثّقافة
في الجمهوريّة العربيّة السوريّة
دمشق ٢٠٠٢

العنوان الأصلي للكتاب:

ALAIN SATGÉ

SAMUEL BECKETT

En attendant Godot

ÉTUDES LITTÉRAIRES

في انتظار ...

المسرح المضاد: أطلق هذه التسمية لوك ايستانج Luc Estang، المحرر الأدبي لصحيفة لاكروا، في كانون الثاني (يناير) عام ١٩٥٣، بمناسبة عرض مسرحية «في انتظار جودو»؛ وفي عام ١٩٥٨، أثناء عرض مسرحية «الكراسي» ليونسكو، على مسرح رويال كورت، سخر كينيث تاينان، الناقد (اليساري) في صحيفة الأوبزرفر من أولئك «المحامين المولعين بالمسرح المضاد»، وقد تبنّى يونسكو تلك التسمية، بتحدٍّ، وراح يقابل ما بين النقد «الإنساني» والنقد البريختي دون أن ينحاز لأيٍّ منهما: «أنا مع المسرح المضاد طالما أن ذلك المسرح سيكون غير برجوازي وغير شعبي».

المسرحيتان الأساسيتان في بداية الخمسينات، وهما «في انتظار جودو» و«الكراسي» أرادتا الانفصال ليس فقط عن تقاليد المسرح الغربي، بل حتى عن قوانين المسرح ذاته. وكما دخلت الرواية، في نفس المرحلة، في «عصر الشك» (اقترح سارتر، في مقدمته لرواية ناتالي ساروت «صورة مجهول»، تعبير الرواية المضادة مشيراً بذلك إلى المؤلفات الأولى من الرواية الجديدة). وراح المسرح يشكك بالحدث، والشخصية، واللغة، وأخيراً بالمعنى ذاته.

لكن، نتيجة تناقض ظاهر (سرعان ما لاحظه النقد البريختي في تلك المرحلة)، خلق هذا الرفض للتعبير عن الهدف الرغبة في التفسير، وربما المبالغة في التفسير: ادّعاء تفريغ المعنى، كان يعني بالمقابل التعبير بقوة عن الأفكار الشخصية.

من السهل أن نسخر اليوم من تلك الأسئلة، مع أنها مشروعة كلها، التي كان يطرحها أوائل المشاهدين وأوائل النقاد على هذا «المسرح الجديد»: ماذا «يعني» تكديس تلك الكراسي التي لن يجلس عليها أحد، أو تلك الشجرة العارية على طريق مقفر، التي لن تفيد حتى في أن يشنق المرء نفسه عليها؟ الوحدة؟ عدم التواصل؟ صحراء المشاعر؟ ماذا «يعني» غياب جودو؟ أو مشاركة ذلك الخطيب الذي كلّفه العجوز في مسرحية «الكراسي» أن يلقي رسالته الأخيرة، وأن يلخّص «فلسفته» والذي يصل أخيراً، على عكس جودو، لكننا لا نسمع منه سوى القرقرة؟ هل هو موت الإنسان، أم موت الله؟ تؤكد المؤلفات التي كتبت عن بيكيت: إن قتل المعنى سرعان ماتحوّل إلى انتصار للتأويل.

بعد نصف قرن، جعلتنا سخرية بيكيت نأخذ حذرنا. يمكن أن نوضّح مؤلفاته كلها بالجملة الأخيرة من قصة وات Watt: «جاهل من يرى رموزاً فيها». كما أن التصريحات النادرة التي أدلى بها المؤلف عن مسرحه (دائماً على شكل رسالة، أي حديث خاص أو شبه رسمي) تسير في نفس الاتجاه. ففي عام ١٩٥١، أي قبل عامين من عرض مسرحية جودو، وجّه بيكيت رسالة إلى مايكل بولاك، منتج برنامج إذاعي «نادي التجربة»، رسالة قرأها على الهواء، روجيه بلان، أول من أخرج المسرحية، جاء فيها: «إنني لاأعرف عن هذه المسرحية أكثر مما يعرفه من يقرؤها بانتباه، لاأعرف بأية روح كتبتها، ولا أعرف عن الشخصيات أكثر مما تقوله، وتفعله، وما يحصل لها (. . . .) لاأعرف من هو جودو، كما أنني لا أعرف، بشكل خاص، إن كان موجوداً، ولا أعرف إن كانا يؤمنان به أم لا، ذانك اللذان ينتظرانه (. . . .) كل ما استطعت معرفته عرضته. ليس بالشيء الكثير، لكن ذلك يكفيني، وبوفرة. بل أقول إنني كنت أكتفي بما هو أقلّ من ذلك. وعندما نريد أن نجد لذلك كله معنى أكثر رحابة، وأكثر سمواً، معنى نحمله بعد العرض، معنى نحمله كما نحمل نشرة العرض / والملابس الصوفية/ ، فأنا عاجز عن رؤية الفائدة من ذلك».

أي صدى تردده هذه الرسالة الأخرى (المشهورة أكثر» التي أرسلها في ٢٩ كانون الأول (ديسمبر) عام ١٩٥٧ ، إلى المخرج الأمريكي آلان شنايدر بمناسبة عرض مسرحية «نهاية اللعبة» في أمريكا : «أعتقد أن المنهج الوحيد هو رفض ومقاومة أي تفسير محدد (. . .) إن عملي هو قضية أصوات أساسية (لندع المزاج جانبًا) تصدر كاملة قدر الإمكان، ولا أتحمّل مسؤولية أي أمر آخر . وإذا ما أصيب الناس بالصداع من تلك النغمات، فهم أحرار . ليحملوا معهم حبوب الاسبرين»[١] .

لو كنا تعلّمنا أن لانثق بالمجاز والحواشي لكنا أكثر حساسية (ربما بفضل جهود كبار مخرجي السبعينات) «للمسرحة» ؛ أي للعنصر المادي في العرض ؛ فعلى المنصة، الشجرة هي شجرة، وقبل أن «نفسّر» شيئًا ما (أن نحدد السماء، الله، الحياة، المعرفة) . هناك مادة، خط يقسم المكان ويبنيه، والكراسي هي قبل أي شيء كراسي، تملأ المنصة وتحولّها شيئًا فشيئًا إلى متاهة، يحقق الدخول إليها، مثل دخول شخصيات فيدو Feydeau، ديناميكية المسرحية . باختصار، فإن الفقر في الرموز أخلى المكان لغنى الدلالات، ويصبح المسرح المضاد مسرحًا في غاية الجودة : «مسرحًا مئة في المئة (. . .) مسرحًا خالصًا، تركيبيًّا، خالقًا لحقيقة غنية بالدلالات على هامش الواقع»[٢] كما كان كوبو Copeau يقول عن مسرحية «اوبو ملكًا» . إننا نجد فيها انتصار اللعبة المسرحية : اللعب بالأجساد، والمكان، والأشياء . التي يصعب علينا العثور عليها في مسرحية «الأيدي القذرة» مثلاً، لأنها معاصرة تمامًا لمسرحية جودو .

---

(١) أوردها ديرد بير Deirdre Bair في كتابه «صمويل بيكيت» فايار، ١٩٧٩ ، ص٤٢٢ .

(٢) أوردها هنري غيون Henri Ghéon . «فن المسرح» . مونتريال . منشورات سيرح . ١٩٤٤ . ص١٤٩ .

مسرح الغموض

لقد جاءت اللحظة المناسبة لنعيد قراءة مسرحية جودو «حرفيًا» ولنبدأ بالعنوان الذي منعتنا أسطورة العادة، وهَوَسُنا بالاختصار، من فهمه فهمًا صحيحًا. فأن تقول جودو (مثلما يختصر رجال المسرح مسرحية «لامزاح في الحب» إلى «مزاح»). فحذف الفعل يعني تبديل مركز الأهمية في المسرحية. أن نطلق صفة البطولة على من يستبعده العنوان تمامًا من مجال العمل والعقل، ذلك يعني نسيان مايقوله العنوان حرفيًا: جودو لن يأتي. المهم ليس عرض الانتظار («جودو» هذا، لم نعد نسمع فيه اسم الله، بل مجرد تصغير، أو لقب يقرّبه من جوجو وديدي) بل الانتظار في حد ذاته. ومع احتمال الاختصار، من الأفضل أن نسمّي المسرحية «في انتظار...» وهذا هو العنوان الذي فكّر فيه بيكيت في بداية الأمر.

نفهم الرسالة السابقة على أنها محاولة لوضع النص في مكانه الصحيح، وتأكيد المنطق الحتمي لدى بيكيت إلى جانب «العبث»، وفكرة الغياب إلى جانب الوجود الكثيف للأجسام والأشياء، والتوحد أو عدم القدرة على التواصل إلى جانب الإصرار على الاتصال. إن عدم استمرارية الحديث، أو الفجوات التي تتخلله، لامعنى له إذا ما سلّطنا الضوء أولاً على ذلك النسيج المتماسك من الحوار، وامتلائه، وكثافته، لقد دار الحديث طويلاً عن «حوار الطرشان»: قليل من الشخصيات في المسرح المعاصر لها رهافة سمع شخصيات بيكيت؛ وربما كان علينا العودة إلى القرن الثامن عشر، إلى مسرح ماريفو، مثلاً، لنجد «أبطالاً» لهم آذان موسيقية بهذا المستوى، قادرة أن تسمع أكثر من الكلمات، وأن تفهم؛ أي أن تمثل حقائق كثيرة، ومشاعر متنوعة في آن واحد... باختصار، إن مايصدمنا اليوم، ليس هو الغياب، بل كثرة المعاني. فمن «اللامعنى» أو المعنى الواحد في مختلف

أشكاله (الرمز)، انتقلنا إلى الألعاب المعقّدة للالتباس، والمعنى المعكوس، وسوء الفهم. لقد حلّ مسرح الالتباس محل مسرح العبث.

لقد مرّ كل قارئ بتلك التجربة: فهذا النصّ الذي لاينضب، كان يكشف له كل مرّة أشياء جديدة، ويمكن أن نقول أيضًا إن كل عصر «يعيد قراءة» جودو على طريقته. هذا المسرح المغلق بالدقة المفرطة من حيث الشكل. مفتوح تمامًا، وهذا ماأكّده تاريخ إخراج هذه المسرحية، وهذا مايفسّر أيضًا أن شرّاح بيكيت ما انفكّوا ينكرون بعضهم البعض، ويبنون تفاسيرهم على نقد تفاسير من سبقهم.

لقد تغيّرت نظرتنا لجودو كثيراً منذ الخمسينات. كما أننا أصبحنا أقلّ حساسية تجاه تخريب المسرح مما نحن تجاه تأكيده، فالتجريد، أو عدم تجسيد الشخصيات يصدمنا أقلّ مما تصدمنا إنسانيتهم، أو حيويتهم، فالضعف الشديد، والإرهاق، والكلام اللاهث، سَتَرَتْ عنا الطاقة التي تبعث الحياة في الشخصيات، وفي كتابة بيكيت أيضًا. ربما كانت طاقة اليأس، لكنها طاقة على كل حال، تنعش الحركة باستمرار، وتجدّد المواقف، فتلك «الرغبة التي لاتكلّ»، إذا ما استعرنا عنوان الدراسة الرائعة للفيلسوف آلان باديو(١)، تتفوّق اليوم على أكثر الناس تشاؤمًا.

دون أن نحاول «استرجاع» بيكيت، أو أن نحوله إلى كاتب إنساني رغمًا عنه، فقد آن الأوان لتخصص مكانًا لما كان جان- جاك مايّو يدعوه في مقدمته لرواية موللوي Molloy. ومنذ الخمسينات (مع الاعتذار عن هذه «البدعة المتواضعة». . .) «الأمل في شعاع من نور. . . كأنه الوعد. . . ».

ذلك الحدس لدى واحد من أوائل شرّاح روايات بيكيت يعلن عن تلك الرؤية النفّاذة لدى واحد من «أواخر» المخرجين. فالمخرج جيورجيو سترهلر -Gior

(١)آلان باديو Alain Badiou «الرغبة التي لاتكلّ». هاشيت. ١٩٩٥.

gio Strehler، الذي ركبه وسواس بيكيت منذ أن حدثّه بريخت عن مشروعه لإخراج مسرحية جودو، لم يجرؤ على مقاربته إلاّ عام ١٩٨٢ مع مسرحية «آه! تلك الأيام الجميلة»، ولقد بيّن كيف أن بيكيت حوّل ذلك التشاؤم الليوباردي المرير (الابتذال اللامتناهي في كل شيء) إلى «انتصار للحياة»: المتشائمون العظام يحبون الحياة بعمق، كما كان يحبها شوبنهاور، وكما كان يحبها ليوباردي (. . .) فالعظمة والإنسانية عند بيكيت ليستا في إنكار الحياة والإنسان، لكن في تلك الدعوة الدائمة لكي لاندمّر أنفسنا (. . .) وبيكيت ليس نداء يتردد في صحراء، إنه يبحث عن صدى يتردد في كل جنبات الأرض حيث تتوفر القدرة والإرادة على الحياة»[1].

(١) «بيكيت أو انتصار الحياة». ملاحظات حول إخراج مسرحية «آه! تلك الأيام الجميلة» في مجلة ريڤو ديستيتيك Revue d'esthétique، ١٩٩٠. ص٢١٥.

الحكايــة

الفصل الأول:

الوقت مساء، على طريق في الريف، تحت شجرة جرداء، متشردان، فلاديمير واستراغون (لايُعرفان إلاّ باسم التحبب «ديدي» و«جوجو») يلتقيان بانتظار المدعو جودو، الذي لم يرياه من قبل أبداً، لكنهما يظنان أنهما على موعد معه، يمضيان الوقت باستذكار الأبهة القديمة، والحديث عن بؤسهما الراهن: أحدهما يعاني من آلام في قدميه، والآخر من آلام في المثانة (إن لم يكن من البروستات). يتناقشان حول التوراة والانتحار. يلتهم استراغون آخر جزرة معه.

بدلاً من جودو يصل رجلان غريبان، مقرونان بحبل طويل، هما بوزو ولاكي. يبدو أن الأول هو سيد الثاني؛ الذي ينحني تحت ثقل الحقائب. يتجهان نحو مقدمة المنصة: يجلس بوزو على كرسي قابل للطي، ويأكل قطعة دجاج، يدخن الغليون، قبل أن يشرع في محاضرة عن الغسق. يجبر لاكي على «الرقص» ثم على «التفكير» أي أن ينطلق في مونولوج فلسفي- علمي طويل.

بعد ذهابهما، يصل خادم، رسول من جودو، ليعلن أن سيّده لن يأتي اليوم، لكنه سيأتي غداً بالتأكيد، يهبط الليل فجأة.

الفصل الثاني:

اليوم التالي، «نفس الساعة، نفس المكان». على الشجرة، نبتت عدة أوراق. بانتظار جوجو يغني فلاديمير أغنية. يبدو أن استراغون أمضى ليلة قاسية جداً. لقد نسي كل شيء عن البارحة، وبدلاً من الجزر يأكل الفجل.

يعـود بوزو ولاكي، لكنهـمـا تحـولا: لاكي يقـود بوزو إذ صـار أعـمى. يتـدحـرجـان على المنصـة. بعـد مشـاورات طويلة يقـرر فـلاديمير واسـتـراغـون مساعدتهما، لكنهما يسقطان بدورهما. أخيراً ينهضان، وينصرف الآخران ثم يسقطان من جديد في الكواليس.

يدخل خادم البارحة، ويدّعي أنه يأتي لأول مرة؛ ويتلو فلاديمير رسالته قبله: لن يأتي جودو هذا المساء، لكنه سيأتي غداً بكل تأكيد. يهبط الليل فجأة. يقرر جوجو وديدي أن يشنقا نفسيهما بالحبل الذي صار حزاماً لجوجو، لكن الحبل ينقطع. يرفع استراغون بنطاله. سوف يأتيان غداً.

المضمون

المشهد المسرحي في الخمسينات:

فوران مابعد الحرب (١٩٤٥ - ١٩٥٠)

فوران الحياة المسرحية بعد الحرب مباشرة يمكن تفسيره بأسباب سياسية واجتماعية: الحاجة إلى التجمّع وجعل المسرح احتفاليـًّا، غداة الحرب والاحتلال. لكن سنوات الأربعينات، مثلها مثل أوقات الأزمات غالبًا، كانت غنية بالأحداث: تقديم مسرحية «الملكة الميتة» عام ١٩٤٢، ومسرحية «حذاء الساتان» عام ١٩٤٣، وفي العام نفسه أخرج دولن Dullin مسرحية «الذباب» على مسرح سارة برنار (الذي عُمّد من جديد باسم مسرح المدينة)؛ وفي عام ١٩٤٤ قدّم بارساك Barsacq مسرحية «انتيجون» على مسرح اتوليه. مونترلان، كلوديل، سارتر، انوي: مسرح يموت، بلاغي (جيرودو)، شعري (كوكتو)، ملحمي وغنائي (كلوديل)، ومسرح يولد، دون أن يقطع الصلات مع الأشكال المسرحية لمرحلة ما بين الحربين، يمكن تعريفه بأنه مسرح فكري، صدامي.

لقد لجأ انوي وسارتر، كما فعل جيرودو قبل الحرب في مسرحية «الكترا»، وكوكتو في مسرحية «الآلة الجهنمية»، إلى الميثولوجيا والتراجيديا الاغريقيتين، لكن هذا اللجوء إلى الأسطورة اكتسب تحت الاحتلال معنى مختلفًا: «لماذا تمجيد الاغريق (. . . .) إن لم يكن لتمويه الأفكار في ظل نظام فاشي؟»، كما كتب سارتر

عام ١٩٤٤ . وبالمقارنة مع «مقاومة» انتيجون، فإن الصراع بين جوبيتر واورست كان أقلّ وضوحًا دون أدنى شك، ذلك الصراع، بين الإله الذي يجسّد النظام والسلطة في مواجهة الإنسان الباحث عن الحرية، يوحي بالأحداث الراهنة لجمهور عام ١٩٤٣، ولسوف يضيف سارتر فيما بعد أن المجاز في ذلك الذباب الذي يغزو مدينة آرغوس (تذكير بأرنيات Erinnyes اسخيلوس) كان يستهدف الايديولوجية البيتانية التي تقوم على «التوبة»، ويفضح عدم جدوى الإحساس بالندم الذي كانت تعانيه فرنسا في ظل حكومة فيشي. لكن تبقى الرسالة غامضة، فالمسرحية تنتهي بفشل أكيد: فذهاب اورست والذباب يلحق به يبيّن حدود حرية فردية أي يعبر عن معنى عبثي.

غداة الحرب، تناول مسرح سارتر القضايا السياسية بشكل مباشر. ففي عام ١٩٤٦، عالجت مسرحية «موتى بلا قبور» مشكلة التعذيب في مرحلة المقاومة، أمّا مسرحية «البغي الفاضلة» فقد هاجمت سياسة التفرقة العنصرية: ونصف الفشل الذي مُنيت به هاتان المسرحيتان جعل سارتر يدرك ضرورة ترك مسافة بين الكاتب والمسرح: يجب على الكاتب المسرحي أن «يصنع أساطيرًا»، أي أن يخلق مواقف- حدودًا يمكن لكل فرد أن يتعرف على نفسه فيها. «مسرح المواقف» هذا، الذي يشكل قطيعة مع المسرح السيكولوجي البرجوازي، اقترح أن يبدّل «صراع الشخصيات» بـ«صراع الحق»، فالمقصود إذن إعادة الارتباط مع الطابع التراجيدي والوصول إلى العالمية. في شهر تشرين الثاني (نوفمبر) عام ١٩٤٧ عارض سارتر الخيار الذي واجهته انتيجون («أخلاق الدولة» مقابل «أخلاق العائلة») بخيارات أكثر معاصرة: «الخيار بين الغاية والوسيلة، ومشروعية العنف، والنتائج المترتبة على العقل، والعلاقات بين الفرد والجماعة (. . . .)» تلك الخيارات التي سمحت للمسرح في أن «يوحّد الجمهور المتنوع الذي يتردد عليه اليوم»[1] وهذا هو هدف

(١) جان- بول سارتر «من أجل مسرح مواقف» في كتاب «مسرح المواقف». فيوليو، ١٩٩٢ ص٢١.

مسرحية «الأيدي القذرة» (١٩٤٨) التي عَرَضَتْ على المسرح، في بلاد خيالية، العلاقات بين الأخلاق والسياسة.

لكن هذا المسرح الملتزم هو مسرح فلسفي أيضًا (مسرحية «جلسة سريّة» التي قُدّمت عام ١٩٤٤، تجسّد نظرية «في سبيل الآخر» المعروضة تفصيليًّا في رواية «الوجود والعدم»)، هذا المسرح نخرته التفاهة والسلبية، كما نجدها في روايتي «الجدار» و«الغثيان». فعلى ذهاب اورست الفردي الذي لا جدوى منه يردّ موت هيجو العبثي في مسرحية الأيدي القذرة»، هيجو الذي قتل هودورير لأسباب غير مقبولة (بسبب الغيرة) أو من دون سبب «سيردّ الحزب المكانة للضحية»، وفي تلك المرحلة نفسها نجد مسرحيتي «كاليغولا» (١٩٤٤) و«الالتباس» (١٩٤٥) اللتين تعبران بطريقة مختلفة عن العبث الذي سيعطيه كامو شكله النظري في «أسطورة سيزيف» (١٩٥٠)؛ كما أن الاقتباس الناجح لرواية كافكا «القضية»، التي قدّمها جان- لوي بارّو عام ١٩٤٧، يبدو بدوره إعلانًا عن فلسفة طبعت تلك المرحلة بطابعها: يمكن أن نفهم لماذا عدّ أوائل المفسرين (بدءاً بمارتن ايسلن، وهو مخترع تعبير «مسرح العبث») الكتّاب الذين كان يُطلق عليهم اختصاراً صفة «الوجوديين» روّادًا لبيكيت ويونسكو.

لقد تمّ الجمع أيضًا، وربما الخلط بين «المسرح الجديد» في الخمسينات مع تيار آخر هام ظهر مباشرة بعد الحرب؛ هو المسرح الشعري، الحلمي الهذياني الذي انتشر إلى جانب مسرح الأفكار والصدام. ففي عام ١٩٤٧ ظهرت مسرحية «عيد الغطاس» لبيشيت Pichette، ومسرحية «الخادمتان» لجينيه. أما عام ١٩٤٨ فكان عام اوديبرتي إذ أخرج ريباز Reybaz مسرحية «كوات، كوات»، كما قدّم ڤيتالي مسرحيتي «الشرينتشر» و«العيد الأسود»، كما أن الأعمال الأولى لڤوتييه، وشحاده، وڤاينجارتن Weingarten (وكذلك مسرحيات جيلدرود Ghelderode

ولوركا التي كان الناس يكتشفونها آنذاك في فرنسا) تؤكد أيضًا ذلك الابتهاج العام؛ المسرح، احتفال الكلمات والصور.

مسرح وايديولوجيا (١٩٥٠ - ١٩٥٥)

ثلاث ظواهر سيطرت على الحياة المسرحية في الخمسينات، وطرحت بطرائق مختلفة مسألة دور المسرح، ومكانته في الأمة، وعلاقته بالمجتمع. ومشروع «المسرح الشعبي» الذي بدأ عام ١٩٤٧ بإنشاء مهرجان افنيون، قد تحققت مع تعيين جان ڤيلار رئيسًا للمسرح الشعبي الوطني عام ١٩٥١. لقد ولد «مسرح جديد»، هامشي، أعلن عن نفسه في الصالات الصغيرة «للفن والتجربة» على الضفة اليسرى، وأخيرًا، جدّد مجيء فرقة برليز انسامبل عام ١٩٥٤، النقاش حول مفهوم «المسرح الشعبي».

- في عام ١٩٥١، وفي مدينة اڤينيون، التحق جيرار فيليب بجان فيلار لتقديم مسرحيتي «أمير هامبورغ» و«السيد» اللتين كانتا ضمن برنامج الموسم الأول للمسرح الوطني الشعبي. «يراودني إحساس جديد تمامًا، شاركني فيه الغالبية العظمى من المشاهدين، بأن هناك تطابق يقترب من المعجزة. مابين المكان، والجمهور، والمسرحيات، والممثلين. إحساس بمشاركة كاملة»[1] كما كتب برنار دور بعد خمسة عشر عامًا. «إنني أجمعكم، إنني أوحّدكم». يبدو أن شعار ڤيلار امتداد لفكرة سارتر حول المهمة التوحيدية للمسرح غداة الحرب، والمقصود هو «وضع خبز المعرفة وملحها في خدمة العدد الأكبر، أو على الأقل تأمينهما أولاً». هذه الصيغة تعطي لفكرة المشاركة بعدًا دينيًا تقريبًا. جميع خيارات ڤيلار تفسرها تلك الرغبة في الشمولية: المساحات الرحبة في قصر شايو، وصالة الشرف في قصر البابوات؛ إنها جمالية التقشف (التي يعرّفها ڤيلار على أنها ليست أسلوبًا، بل نزعة

---

(١) برنار دور. «مسارح» منشورات لوسوي ١٩٨٦. ص١٥.

أخلاقية؛ إنها رفض للأسلوب «التزييني»، إنها خلق صلة بين الجمهور وجوهر العمل). فهرس الأعمال الكلاسيكية (شكسبير، كورناي، موليير) ترك مجالاً لمؤلفين مجهولين تقريباً في فرنسا (كلايست Kleist، وبوخنر Büchner). وإذا كان ڤيلار قد قدّم قليلاً من المؤلفين المعاصرين، فذلك، دون شك، ليتحاشى نزعة «الانتقائية». إن حالة بيشيت ذات دلالة: فمسرحيته الأولى «احتفالات ظهور السيد المسيح» عُرضت بنجاح على مسرح نوكتامبول الصغير عام ١٩٤٧ (من تمثيل جيرار فيليب وماريا كازارليس)، أما مسرحيته الثانية «نوكليا» فقد لاقت فشلاً ذريعاً عندما عرضت عام ١٩٥١ على المسرح الوطني الشعبي.

قدّم ڤيلار مشروعه على أنه مشروع وطني، مرتبط بفكرة «الديمقراطية الثقافية». لقد جمعت مجلة المسرح الشعبي، التي تأسست عام ١٩٥٣، حول كوزان (مدير منشورات لارش، التي نشرت مؤلفات بريخت في فرنسا) كلاً من رولان بارت، برنار دور، جان دوڤينو، غي دومور؛ وقد ناضلت من أجل «مسؤولية» المسرح (الوطنية والفنيّة معًا) تجاه الجمهور الشعبي الذي يحتاج إلى تحديد.

عام ١٩٥٠ قدّم نيكولا باتاي، على مسرح نوكتامبول، مسرحية «المغنية الصلعاء» وفي العام نفسه، عرضت المسارح الصغيرة مسرحيات «الغزو» لآداموف، «التسوية للجميع» لبوريس ڤيان، أما «الدرس» (١٩٥١) و«الكراسي» (١٩٥٢) فقد سبقتا «في انتظار جودو» التي قدّمها روجيه بلان عام ١٩٥٣ في صالة صغيرة في جادة راسباي، هي مسرح بابيلون الذي يديره جان- ماري سيرو.

كان كل شيء يضع هذه الظاهرة، الخصوصية في بداياتها، في مواجهة الطموحات الڤيلارية العظيمة. «أراد ڤيلار أن يتحدث للناس، ويتحدث عن الناس. كان بيكيت يونسكو متوحدين، وقدّما أناساً متوحدين. أراد ڤيلار أن يكون وطنيًّا وشعبيًّا. بيكيت ويونسكو واداموف كانوا أصمين وهامشيين»[1]. أما الفريد

---

(١) كلودروا. «جان ڤيلار» منشورات كالمان- ليفي ١٩٨٧. ص٢١٤.

سيمون فيقابل بنفس الطريقة «الـ«نحن»» الطوباوية في المسرح الشعبي المستحيل مع الـ«أنا» التي لايمكن تسميتها في الخطاب البيكتي المستحيل «الإجماع الحي للاحتفال» و«أحادية الكائن في لحظة الاحتضار»[1].

تصورّان للمسرح يتصارعان، وربما فلسفتان: مقابل مسرح الأمة هناك مسرح الفرد، ومقابل المسرح الشعبي هناك مسرح الطليعة، لكن هناك صراع من نوع خاص ما بين المسرح «الإيجابي» الذي يقترح البناء، وإعادة البناء، وربما التأسيس لنزعة إنسانية جديدة وبين المسرح الهدّام الذي يدعو، كما يبدو، إلى هدم جميع القيم الموروثة عن عصر التنوير.

انقسام جديد بدأ يرتسم منذ عام ١٩٥٤، مع الجولة الأولى التي قامت بها فرقة برليز انسامبل. كان بريخت قد كتب آنذاك معظم مسرحياته، لكن الجمهور العريض في فرنسا لم يكن يعرف سوى مسرحية «اوبرا أربع فلوس» وذلك بفضل موسيقى ڤيل Weil، وفضل السينما، ومسرحية «الأم الشجاعة» التي قدمها ڤيلار عام ١٩٥١ على المسرح الوطني الشعبي.

أثّرت تلك الجولة تأثيراً عميقًا على الوسط المسرحي الفرنسي. جاءت الصدمة أولاً من الإخراج وتمثيل الممثلين، اللذين اكتشفنا من خلالهما حقيقة «المسرح الملحمي». قدّمت الفرقة مسرحية «الأم الشجاعة» وقد خصّصت مجلة المسرح الشعبي عدداً كاملاً للحديث عن «الثورة البريختية» (العدد ١١، كانون ثاني- شباط ١٩٥٥). حلّل بارت، في مقالة بعنوان «الأم الشجاعة العمياء»، آلية التمييز: «الأم الشجاعة عمياء، إنها تعاني دون أن تفهم، وبالنسبة لها فالحرب قدر لانقاش حوله. بالنسبة لها، وبالنسبة لنا أكثر، لأننا نرى الأم الشجاعة عمياء، ولأننا نرى ما لاتراه». فالمسرحية لاتعمل إذن إلا بشرط أن لايُشرك الإخراج أبداً المشاهد في العرض»[2].

---

(١) الفريد سيمون. «بيكيت». منشورات بلفون ١٩٨٣. ص١٦٠.

(٢) رولان بارت. محاولات نقدية. لوسوي «بوان» ١٩٦٤. ص٤٨- ٤٩.

هذا النقد لكل أساليب المشاركة التي تقود المشاهد إلى أن يتّحد تمامًا مع الأم الشجاعة، وأن يضيع فيها، وأن ينجرف مع ضلالها أو تفاهتها» إنما يُوجّه بطريقة غير مباشرة إلى إخراج ڤيلار للمسرحية. أمّا وقد جعل مدير المسرح الوطني الشعبي من أنّا فيرلنغ Anna Fierling بطلة إيجابية، وجعلها ضحية لفظائع الحرب، إنما كان يدعو المشاهد للتعاطف معها، كما أن فرقة برليز انسامبل دعته للتفكير في تناقضات الشخصية التي تريد أن تستفيد من الحرب، وأن تنقذ حياة ومستقبل أطفالها. شكّلت تلك المقالة قطيعة بين أنصار بريخت في مجلة المسرح الشعبي وبين المسرح الوطني الشعبي: فمقابل مسرح «المشاركة» قدّم رولان بارت وبرنار دور، بوضوح أكبر فأكبر، مسرحًا نقديًّا، ومقابل مسرح التضامن مسرح الهداية، ومقابل المسرح الذي يجمع المسرح الذي يفرّق.

في العدد الخامس من المجلة (أيلول- سبتمبر ١٩٥٥) نقرأ مقابلة مع سارتر تدور حول قضية «المسرح الشعبي» المتواترة، وتزيد تلك المقابلة من عمق الهوّة: سينتقد سارتر فهرس المسرح الوطني الشعبي (مسرحيات «صارت أشكالاً ثقافية، وتشكل جزءاً من الميراث الثقافي البورجوازي») وينتقد في الوقت ذاته جمهوره («في حقيقة الأمر، ليس للمسرح الوطني الشعبي جمهور شعبي، جمهور عمالي، جمهوره هو جمهور من البرجوازية الصغيرة»).

في المرحلة التي أعادوا فيها طرح المسألة التي أطلقوا عليها «الإنسانية القيلارية» سيطر البريختيون على المسرح السياسي والميتافيزيكي «للطليعة البرجوازية». في المقابلة الآنفة الذكر سأل دور سارتر عن موقفه مما يُدعى «مسرحنا الطليعي»؛ وهو المسرح الذي عالج كتّابه مسائل اللغة». الكلمة لم تلفظ، لكن أخذ عليه التمسّك بالشكليات. (سوف يحمى النقاش عام ١٩٥٨ في مجلة الاوبزرڤر بين يونسكو وتاينان حول مفهوم الواقعية). رغم اعتراف سارتر أن مسرحية «في انتظار جودو» من أفضل ماعُرض على المسرح منذ ثلاثين سنة» فإنه يؤكد أن «كل

الأفكار الواردة في مسرحية جودو أفكار برجوازية : فكرة العزلة، واليأس، والمكان المشترك، وعدم القدرة على التواصل . هذه الأفكار كلها نتاج الوحدة الداخلية التي تعاني منها البرجوازية . لايهم ماذا يمكن أن يكون جودو : الله أم الثورة، المهم أن جودو لم يأت بسبب ضعف الأبطال الداخلي، ولن يقدر على المجيء بسبب تلك «الخطيئة» لأن الناس هم هكذا»[1] وبعد عدة سنوات أضاف خلال لقاء مع تاينان (١٩٦١) : رغم أن جودو ليست بالتأكيد مسرحية يمينية، إلا أنها تعرض نوعًا من التشاؤم يروق لأهل اليمين»[2] .

«في انتظار جودو» ضد «الأم الشجاعة»؟ يُرجع سارتر السلبية الشاملة عند بيكيت ويونسكو إلى التقاليد التعبيرية (المسرح الذي يجعل الخمول قدراً، ويروّج «لطبيعة إنسانية» ثابتة، أي يثبط العزيمة)، أما البريختيون فيواجهون تلك السلبية «بمسرح ملحمي» قادر على تغيير عالم الإنسان، أو على الأقل يعبّر عن الرغبة في التغيير .

معسكران يتصارعان : فعلى الهجمات التي تزداد عنفًا، والتي شنّها بارت، ودور، ردّ يونسكو (وهو المستهدف غالبًا . . .) بعنف أشدّ في مسرحية «مرتجلة ألما» (١٩٥٥)، إذ عرض على المسرح، تحت اسم «بارتولوميوس» (الأول والثاني والثالث) رولان بارت، برنار دور، وناقد جريدة الفيجاروجان- جاك غوتييه . وهم يرتدون زي دكاترة موليير، ويدعون إلى «مسرح جديد بالعصر فوق - العلمي، وفي الوقت ذاته، فوق الشعبي، الذي نعيش فيه»، كما يعرض أحد المعجبين بمسرح البولڤار الذي يأخذ على أرسطو كونه «مشرقي» وعلى شكسبير كونه «بولونيًا» (تذكيراً بمسرحية «اوبو ملكًا» التي نقلت ماكبث إلى بولونيا؟)، كما نراهم يتعاركون صارخين «عاش بريخت» «عاش برنشتاين» . كما أن يونسكو يورد

(١) «مسرح شعبي ومسرح برجوازي» في كتاب «مسرح المواقف» . ص٨٢ .
(٢) مسرح المواقف . ص١٧٣ .

حرفيّاً مقالات مجلة المسرح الشعبي وجريدة الفيجارو لكنه لم يحكم لأحد من خصومه «من اليمين» أو «من اليسار»، «لهذين المتحذلقين» أو لذلك «الغبي دون حذلقة». . . لكن، بانقلاب مفاجئ في الموقف، وهذا مايمتاز به يونسكو، فإنه يتحوّل، في مونولوجه الأخير، إلى دكتور. «لقد أصبحت أكاديميّاً[1] بدورك» كما يصفه بارتولوميوس الثالث، ثم يختتم. . . مذكراً ببريخت! «اعذرني. لن أفعل ذلك بعد الآن؛ فهذا هو الاستثناء. . . وليس هو القاعدة» كما تستنتج ماري: فالكلمة الأخيرة من حق الخادمة، خادمة موليير التي حولّها الانتقال عبر الغودڤيل إلى إحدى شخصيات يونسكو.

« مسرح العبث »

نشر مارتن ايسلن، عام ١٩٦١، أول طبعة لكتابه «مسرح العبث»، وفي عام ١٩٦٦ كتبت جنڤييف سيّرو «تاريخ المسرح الجديد». وفي عام ١٩٧٤ خصّص ايمانويل جاكار دراسة لـ«مسرح السخرية». ثلاث تسميات (تضاف إلى التسميات السابقة «المسرح المضاد» «مسرح الطليعة» «مسرح الخمسينات») تردّنا إلى الكتّاب الثلاثة: بيكيت، يونسكو، اداموف، ويضاف إليهم، حسب الحالة، جينيه، تارديو، ڤيان، ارابال، بنجيه (بل يضيف ايسلن إليهم: بوزاتي، فريش، غراس، بنتر، آلبي. . .)

كانت هذه التصنيفات تضع في المعسكر الواحد (بسبب عنف المعركة) كتّاباً مسرحيين، ليس فقط لم يفكروا أبداً في تأسيس مدرسة؛ بل لم يدركوا، في معظم الأوقات، أنهم ينتمون إلى تيار واحد (على عكس كتّاب الرواية الجديدة الذين وحّدهم ناشر مشترك هو جيروم ليندون مدير منشورات مينوي)، بعضهم يمجّد

(١) صار بيكيت عضواً في الأكاديمية الفرنسية.

الكلمة، وآخرون يفككون أوصال اللغة، بعضهم سار على خُطا ارتو، وراحوا يحلمون بمسرحية من «فصل» واحد، سريع، قلق، محكوم عليه بالموت، وآخرون عالجوا المسرح على أنه «حركة» قائمة على التكرار (بيكيت)، وطائفة ثالثة رأت في العرض المسرحي صورة، وربما سرابًا (جينيه)، فما هي العناصر المشتركة بين المسرح الشعائري عند جينيه ومسرح آرابال الاحتفالي؟ أو بين هزليات يونسكو المأساوية ومآسي بيكيت الهزلية؟

لكي نمسك «بقطبي» هذا المسرح الجديد، من السهل أن نقارن منهجيًّا بين فن المسرحة عند بيكيت ويونسكو: الأول يفرغ المنصة ويجعل منها أرضًا خالية No man's land ويعتمد على الواقع بأقل قدر ممكن، والثاني يغيّر المجال الطبيعي للفودفيل، الغرف أو الصالونات البرجوازية ويملؤها بالأغراض والاكسسوارات؛ الأول يختصر شخصياته إلى الحالة الأساسية، إلى فقر مدقع يعيدنا إلى التلاشي، والثاني يملأ المنصة بالمهرجين والدمى المتحركة التي تعيدنا إلى آليتنا اللاإرادية؛ هناك، من ناحية، مسرح يكتفي بالحدّ الأدنى، يعتمد كل ما فيه على الدقة، والندرة، والتوفير، ومن ناحية أخرى مسرح يعتمد على الإفراط، والمبالغة، والتوالد؛ من ناحية بناء يقوم على أساس هندسي دقيق، ومن ناحية أخرى انتصار الفوضى. قال يونسكو عن نفسه إنه كاتب من عصر «الباروك» لكونه مناقضًا لبيكيت «الكلاسيكي». . . لنضف إلى ذلك، أن التقاليد الجامعية، الشرهة دومًا للتصنيفات والتراتبية، لم تتوقف عن إبراز هذا التناقض، ومن منطلق روح جدالية بحتة، إذ فضلت المظهر الجاد عند الأول على التهريج عند الثاني (من الأسهل تفسير المسرح «الميتافيزيكي عند بيكيت من تفسير مسرح الألعاب عند يونسكو)، ولقد أضفت تلك التقاليد صفة القداسة. وبطريقة منهجية تقريبًا، على الأول إذ جمّدته في وضعية لايمكن إلاّ إنكارها) بينما بخست الثاني قدره (خاصة عندما صار «المهرّج» أكاديميًّا!».

نتيجة الرغبة في إبراز الاختلاف بينهما، ربما بالغوا في تناسي كل ماجمعهما، في أوائل الخمسينات، ومع الرجوع إلى الوراء، كل مايجمعهما الآن. لقد تقاسما، أولاً، عدداً من حالات الرفض: رفض الواقعية، ورفض النزعة الإنسانية، ورفض الايديولوجيا والسيكولوجيا... لكن مايعرّف، بعمق، بين كتّاب المسرح الجديد وبين سابقيهم هو تجربة اللغة.

« مسرح اللغة »

إن كان هناك من «ثورة» في المسرح الجديد فمجالها هنا. هنا يمرّ الحدّ الفاصل بين مؤلفات يونسكو أو بيكيت وبين المسرح الوجودي، و«مسرح الطليعة الشعري» في الخمسينات. هناك قاسم مشترك بين سارتر وكامو واوديبرتي، وفوتييه وجينيه: إنهم يؤمنون بقوة الكلمات، وربما بسحرها. لقد كتبوا كتبهم انطلاقًا منها، حتى لو أنهم استخدموها للتعبير عن تفكك العالم أو عن لامعنى الوجود. لم يحلل أحد هذا الموقف مثلما حلله سارتر في محاضرة ألقاها عام ١٩٦٦ تحت عنوان «الأسطورة والواقع في المسرح». في الخمسينات، يمكن أن يقال إن المسرح كان «شفاهيًّا تمامًا» أي أن كل شيء يكمن في اللغة.

كيف استطاع هذا المسرح «المرتكز على الكلام»، والذي وثق بالخطاب، أي وثق بالمعنى، أن يعبّر عن اللامعقول؟ يرى ايسلن في ذلك تناقضًا جوهريًّا بين «المضمون» و«الشكل»، مما يفسّر انطلاق مسرح بيكيت ويونسكو، ويرى ايسلن أيضًا أن انوي وسارتر وكامو (وكافكا أيضًا) عالجوا فكرة العبث، لكن في لغة غير مناسبة لموضوعهم: «لقد عرضوا إحساسهم بلا معقولية الوضع الإنساني في صيغة استدلالية واضحة مبنيّة بطريقة منطقية؛ بينما عبّر مسرح العبث عن إحساسه بالوضع الإنساني ذاته، وأثبتوا أن العقل غير مؤهل، فتركوا، عن عمد، الأساليب

المنطقية والتفكير الاستدلالي»[1] وهكذا يبدو بيكيت ويونسكو أكثر «انسجامًا» من سابقيهم، إذ بتفكيكهم لتركيب الكلام المسرحي حققوا الانسجام بين لغتهم ورسالتهم، وتوصلوا أخيراً إلى حقيقة العبث التي استهدفها سابقوهم، دون جدوى، إذ خانتهم كلاسيكية كتاباتهم.

هذا التفريق قد يبدو ساذجًا: تغيير اللغة يعني تغيير الرسالة، والعبث في مسرحية جودو ليس كالعبث في «أسطورة سيزيف» وقد ارتدى ثيابًا جديدة. العبث عند كامو مازال فلسفة (خصّص ايسلن فصلاً كاملاً لـ«مغزى العبث»)، أما بيكيت فلم يعلن الحرب على المعنى، ولم يحزن على الطلاق بين الإنسان والعالم، وستكون هذه طريقة للدلالة على المعنى: إنه يكتفي بغير المهم.

فلاديمير: لقد أصبح ذلك حقًّا بلا معنى.

استراغون: ليس بما يكفي.

والتساؤل المطروح (بالنسبة للشكل) في مسرحية جودو لم يعد يستحق أكثر من هزّ الكتفين في مسرحية «نهاية اللعبة».

هام: لم نبدأ بعد في أن نعني... نعني شيئًا ما؟

كلوف: نعني؟ نحن، نعني! (ضحكة قصيرة. آه، إنها طيبة.

حتى لو أن شعار «العبث» سبّب التباسًا دائمًا، وذلك بإعادته هذا المسرح إلى فلسفة غريبة عنه، فإن فرضية ايسلن أكّدت على الأمر الجوهري: يتمّ كل شيء في مجال اللغة. لقد ابتعد سارتر على هذه الطريق، فالقضية المطروحة عند هؤلاء «المسرحيين الجدد»، كما يراها، ليس مجرّد تغيير في الشكل، لكنها اختراع علاقة جديدة مع اللغة؛ التي تفسّرها بوضوح هذه الجملة لهايديجر Heidegger: «يتصرّف الإنسان كما لو أنه خالق اللغة وسيدها. بينما، على العكس، اللغة هي

(١) مسرح المواقف. ص٢٠١.

السيد وستبقى كذلك». في «مسرح الكلام» يتصرّف المؤلف وشخصياته «كأسياد للغة» ففي مسرح بيكيت ويونسكو، لم تعد الشخصية هي التي تستخدم مصادر اللغة لتعبّر عن نفسها، أو لتوضّح (أو تلمّح) ماتحسّ به أو تفكر فيه؛ إنها هي التي «تتصرّف» بكلامها الخاص. «المقصود أن. . . تبيّن (اللغة) كيف تتطوّر، وهي غير إنسانية، عبر الإنسان. إذ تفرض عليه قوانينها رغم جهود المتحدث ليعبّر عن شيء ما، فتأخذ منه معانيه، وتدفعه، بقوة الكلمة وحدها، إلى أفعال لم يكن عنده أية نيّة في فعلها. . . »[1]. كان سارتر يفكّر، طبعًا، بمسرحية «الدرس» حيث سيطرت ديناميكية اللغة سيطرة مطلقة على المدرس، وقادته إلى قتل تلميذته؛ لكن يمكن أن نجد عند بيكيت أمثلة مدهشة أيضًا: الخطاب «العلمي» الذي استحوذ على لاكي، وتحدث من خلاله، وعلى الرغم منه (ص٥٩- ٦٢)، أو المقطع الأخير «الفلسفي» الذي ألقاه فلاديمير عن الحياة والحلم، الخطاب الذي استفاق منه تمامًا كما لو أنه في حلم («ماذا قلت؟») ص١٢٨.

هذا التبديل في العلاقة بين الشخصية واللغة يعيد طرح مسألة البطل المسرحي («مازال هناك شخصيات، شخصيات خيالية، لكنها باهتة، مضحكة عن قصد لأنها ليست شيئًا آخر غير مايقال من خلالها أو بواسطتها»)، كما يعيد أيضًا طرح مسألة أهمية الموضوع في المسرحية، ومكانة الإنسان في الأدب. لقد فَقَدَ الأدب قدرته على التجسيم Anthropomorphisme[2] واستخدم ماندعوه اليوم في بعض الأدب الفرنسي « إزاحة الموضوع عن المركز»[3]. المطلوب إذن ثورة في الفلسفة، وفقه اللغة، والتحليل النفسي، يفكر سارتر هنا بلاكان Lacan الذي يستشهد به («اللاوعي الفرويدي منظّم كاللغة»)، لكنه يفكر أيضًا بالبنيوّية. وربما بميشيل فوكو الذي يعرض في الأسطر الأخيرة من كتابه «الكلمات والأشياء»، الإنسان على أنه

(١) مسرح المواقف. ص٢٠٣- ٢٠٤.

(٢) التجسيم: خلع الصفات البشرية على الله وتشبيهه بالإنسان (المنهل).

(٣) مسرح المواقف. ص٢٠٤.

«اختراع حديث» في فكرنا، أي يمكن أن يُمحى «مثلما يُمحى وجه على الرمل عند شاطئ البحر».

الأصول

لم تولد هذه الثورة من فراغ بالتأكيد، كما كان يقال عادة في الخمسينات، لكن وهم الخلق من لاشيء لم يكن أقلّ خطورة من وهم الخلق الأول الذي بمقتضاه لاجديد تحت الشمس. لقد كرّس مارتن ايسلن فصلاً مطولاً لـ«تراث العبث» حاول أن يثبت فيه أن مسرح العبث قد وُجِدَ، بشكل أو بآخر، منذ المسرح الإيمائي اللاتيني إلى الكوميديا الايطالية Comedia dellárte إلى السينما الصامتة الأمريكية مروراً بنقديات القرون الوسطى وشكسبير ولويس كارول.

يستند معظم المؤرخين، بتواضع أكبر، على تراث المسرح الرمزي والسريالي من جارّي إلى ڤيتراك، لكنهم يستندون أيضًا على مالارميه وارتو. الوهمان المسرحيان الكبيران اللذان وسما القرن العشرين يختلفان بالتأكيد حول كثير من النقاط. مالارميه، الذي انطلق من نقد المسرح الطبيعي. ونقد فظاظة كل وهم (الإنسان المعاصر يأنف من كل تخيّل)، مالارميه ذاك كان يحلم بمسرح مثالي، وعرض ذهني؛ أمّا ارتو فكان يطالب بمسرح مادي، لكن الاثنين حلما بمسرح «صافٍ» مسرح تمثيلي نقي، يخترع لغته الخاصة به. لقد آمن الاثنان إن لم يكن بتجسيد هذا الحلم، فعلى الأقل الاقتراب منه في تلك المسارح «الحقيقية»، مثل دراما ڤاغنر، والرقص بالنسبة للأول (خلاص المسرح بواسطة الموسيقا) ومسرح الشرق الأقصى بالنسبة للثاني.

من الرمزية إلى السريالية: «مسارح حقيقية» أخرى تشكل شواخص على الطريق: مسرح جاري (اوبو ملكًا ١٨٩٦) ومسرح ڤيتراك (ڤيكتور أو الأطفال يستلمون السلطة ١٩٢٨)، مسرحان اتهما بشكل جذري الشكل الروائي، والدراسة

النفسية، كما اتهما أيضاً مفهوم المكان وكيفية التعامل مع الزمن. حلم جاري، عندما حوّل شخصيات شكسبير إلى دمى، «بأن تختفي بعض الأشياء التي لايمكن فهمها وتزحم المنصة دون فائدة، وبالدرجة الأولى الديكور والممثلين» أمّا مايتعلق «بالدراما البرجوازية» التي كتبها ڤيتراك، فإنها حطّمت الدراما، والبرجوازية، والعائلة، والوطن، والجيش باقتباسها أشكال ومواقف الڤودفيل (يتحدث انوى، الذي أخرج المسرحية عام ١٩٦٢، عن فايدو الطيب جداً، الذي كتب بالاشتراك مع سترندبرغ). من الأول إلى الثاني ترتسم سلالة لغوية متحدية نعتقد أنها تقودنا مباشرة إلى يونسكو أكثر مما تقودنا إلى بيكيت؛ ولسوف نرى أنه في مسرحيته الأولى ايلوثريا Eleutheria، لايجد بيكيت نفسه بعيداً عن عالم ڤيتراك.

لكن اسم ارتو- مخرج مسرحيات ڤيتراك ومؤسس مسرح الفريد جاري- هو الذي يُذكر غالبًا في سلالة المسرح الحديث. ربما أسيء استخدام هذا المرجع؛ فلا بيكيت ولا يونسكو (ربما على عكس جينيه) لم يشعرا بالحنين إلى مسرح بدائي، سحري، أو طقسي، إلى «مسرح القسوة» الذي اعتقد أرتو أنه تعرّف عليه في المسرح البالي (نسبة إلى مدينة بالي في اندونيسيا) لكنهما ورثا اليوتوبيا التي ألهمت «المسرح وبديله» (١٩٣٨)، سواء قرآه أم لا، حلم مسرحٍ لايولد من على صفحة الكتابة، بل من على المنصة، أي يجب وضع حدّ لكونه فرعاً ثانويّاً من فروع الأدب. ذلك يمكن أن يكون، بشكل نهائي حاسم، المعنى الحقيقي «للمسرح المضاد»، المسرح الذي يحلم باغتيال «الأدب» المسرحي.

«أقول إن المسرح مكان مادي، محسوس، يتطلب أن يُملأ، وأن يتحدث لغته الخاصة به». «أقول إن تلك اللغة الخاصة، المكرّسة للمعنى، المستقلة عن الكلام، يجب أن تلبي المعنى أولاً، وإن هناك شاعرية للمعاني كما للغة، وإن هذه اللغة المادية الخاصة التي أشير إليها ليست حقّاً لغة مسرحية إلاّ بمقدار ما تتخلص الأفكار التي تعبّر عنها من اللغة الواضحة»[1].

(١) «الإخراج والميتافيزيك» في كتاب «المسرح وبديله». فوليو. ١٩٩٨. ص٥٥- ٥٦.

لم «يحـقق» يونسكو، بكل تأكـيـد، ولا بيكيت، حلم أرتو: تبـقى مسرحياتهما نصوصًا مكتوبة، تعتمد أساسًا على الحوار. لم يرفضا إذن، مصادر «اللغة الواضحة» لكنهما لم يتوقفا عن وضعها تحت الاختبار، وذلك بمواجهتها مع تلك اللغات التي لا تنتمي إلاّ للمسرح، لغة الجسم، والأغراض، والمكان، والصورة، في المسرح، كل شيء لغة» كما أعلن يونسكو في ردّه على اتهامات كينيث تاينان، كما أكّد رغبته في «إغناء اللغة المسرحية»، «لقد حاولت، مثلاً، تجسيد قلق شخصياتي من خلال الأغراض، وحاولت أن أجعل الديكورات تتكلم، وأن أبدي للعيان الحركة المسرحية، وأن أعطي صوراً محسوسة للرعب، والحسرة، والندم، والاستلاب»[1]. وفي رأي يونسكو وبيكيت، كما في رأي ارتو أيضًا، أن ليس من «الميتافيزياء» في شيء ذلك الذي لايمر عبر «فيزياء» المسرح.

إذا واجه ارتو الكلام بالصراخ، فإن بيكيت يعترض عليه بالصمت: منذ مسرحيته الأولى «ايلوثريا». خلق على هامش الحدث الرئيسي القائم على الحوار حدثًا آخر صامتًا، كما أن مسرحيته الايمائية «فصل من دون كلام ١٠» تروي صراع الإنسان ضد العالم الذي يحيط به، إذ يعرض جسداً في حالة خصام مع أغراض معادية. تروي المسرحية ذلك الصراع بالاعتماد على رموز صامتة تستعيد الأفكار الرئيسية في مسرحيتي «جودو» و«نهاية اللعبة».

أخيراً، يهجم يونسكو وبيكيت على اللغة الواقعية مباشرة. فيونسكو، في مسرحياته الأولى، استسلم إلى لعبة مرحة وحشية، لعبة إبادة الكليشهات، وتفجير القوالب. وتعطيل كل التسلسل المنطقي؛ ففي المشهد الأخير من مسرحية «المغنية الصلعاء». قادته الرغبة في التلاعب بالأصوات (القوافي، السجع، الجناس)والمعاني (تحويل التعابير الجاهزة، الأحاديث المتهافتة، الثوريات، الكلمات متعددة المعاني)، وبتسارع مدوّخ، إلى تفتيت اللغة، أمّا بيكيت فقد فضّل اللجوء

(١) «مناقشات لندنية» في كتاب «ملاحظات وملاحظات مضادة» فوليو، ١٩٩١. ص١٥٦.

إلى التشكيك والالتباس؛ لكن المونولوج الهذياني الذي يلقيه لاكي لا يذكّر بأسلوب يونسكو الأول؛ بينما حصة فقه اللغة في مسرحية «الدرس» (فقه اللغة يؤدي إلى ماهو أسوأ، كما تحذرنا الخادمة) تكشف بدقة المآزق المنطقية والتناقضات الدلالية في الكلام، كما أن صمت الخطيب في مسرحية «الكراسي» يجرّد الفصاحة من كل مزيّة، مثله مثل صمت لاكي في الفصل الثاني (مثلما يتعارض خَرَسْ كاترين فيرلنج، ابنة الأم الشجاعة، مع خطب الرجال وخطب الحرب).

«بما أننا لانستطيع أن نلغي اللغة دفعة واحدة، فعلينا على الأقل، ألاّ نهمل كل مايمكن أن يساهم في زوال نفوذها». كتب بيكيت في رسالة عام ١٩٣٧ (أوردها جيل دولوز في مقالته «المرهق»[1]. لم يكتف بيكيت ويونسكو بتشخيص أمراض اللغة، لكنهما أشارا إلى عجزها أيضاً؛ إلى عاهاتها وإفلاسها. هذا «الانفصال بين الأشياء والكلمات» الذي كان ارتو يرى فيه، في مقدمته لكتاب «المسرح وبديله» «علامة من علامات العصر». كان مالارميه يسمّيه، في نص شهير بعنوان «أزمة الشعر» (١٨٩٦) «عيب اللغات».

يشترك مالارميه وارتو وبيكيت في معاناة الكتابة، التي لم يشعروا بها على أنها قوة، بل ضعف، وربما عجز. انطلق الثلاثة من حالة واحدة: الغياب التام «للإلهام»، الذي صوّره ارتو في رسائله إلى جاك ريفيير على أنه «العجز» و«زوال الملكية» و«الخسارة»، أما بيكيت فرأى فيه «حماقته». كان يمكن لبيكيت أن يضيف هذا التحذير الصادر عن الراوي في رواية «الذي تتعذر تسميته f'innommable»:
«أريد الكلام، وليس لدي ماأقوله».

يونسكو، بيكيت، اداموف، وهم من أصول رومانية وايرلندية وارمنية، اختاروا «لغة الآخر» كما لو أنهم يريدون التأكيد على أن الكاتب منفيّ دائماً داخل

---

(١) في كتاب «Quand». منشورات مينوي. ١٩٩٢. ص٧٠.

اللغة، وهؤلاء المتعددو اللغات كانوا، دون شك، أكثر حساسية من الآخرين لما حدس به مالارميه (مدرس اللغة الانكليزية مثلما سيصبح بيكيت -لمدّة قصيرة- مدرّساً للغة الفرنسية. . .) «كثير من اللغات الناقصة تفتقد السمو والرفعة». . . وهذا مايترجمه كلوف بلغته الخاصة وهو يوبّخ هام: «إنني استخدم الكلمات التي علّمتني إياها، فإن لم تعد تعني شيئًا، علّمني غيرها أو دعني أصمت»[1].

لعل «موهبة اللغات» لا تنفصل عن الحنين إلى لغة أخرى، لاوجود لها. هكذا يفسّر هوفمانستال Hofmannsthal، المؤلف المفترض لـ«رسالة اللورد شاندوس (١٩٠٢) السبب الذي منعه من أن يكتب أي كتاب «انكليزي أو لاتيني»: «لأن من الواضح أن اللغة الوحيدة التي يمكن لي، ليس فقط أن أكتب بها بل أن أفكر بها أيضًا، ليست اللغة الانكليزية ولا اللاتينية. وليست كذلك الايطالية أو الاسبانية، بل لغة لاأعرف كلمة واحدة من مفرداتها، لغة تحدثني بها الأشياء الخرساء. . . »[2].

هذه اللغة الأخرى، يدعوها ارتو «كلام ماقبل الكلمات» ويدعوها مالارميه «شعراً»: «هو، الذي يمتدح بطريقة فلسفية عيب اللغات، لأنه الأسمى بشكل مطلق». يمكن أن يقال، بالطريقة ذاتها، أن بيكيت، بكتابته ضد سطوة اللغة وسحرها حقق النصر للغة، على أنها شعر وموسيقا، وباكتشافه لفقرها فجّر غناها.

مسرح نقدي؟

«الأدب الحديث أدب نقدي، ولا يمكن إلاّ أن يكون كذلك. نقد للعالم الذي

---

(١) هذا عنوان ظريف لدراسة كتبها مايكل ادواردز «بيكيت أو موهبة اللغات». منشورات ايسباس. ١٩٩٨. ص٣٤.

(٢) هوفمانستال: رسالة اللورد شاندوس. غاليمار «شعر» ١٩٩٢، ص٥١.

نعيش فيه، نقد للأدب، ونقد للنقد. نقد اللغة يصير اختراعًا للغة». تلتقي فكرة أوكتافيو باز هذه مع فكرة سارتر الذي اقترح إطلاق صفة «نقدي» على مسرحيّ بيكيت ويونسكو، طبعًا بالمعنى الفلسفي للكلمة: مسرح يفكر بنفسه، بدوره، بحدوده (خاصة تلك الحدود التي رسمتها له الواقعية في السينما)، مسرح يجعل من تلك الحدود شروط إمكاناته.

وهكذا فإن هذا «المسرح الجديد» بدلاً من أن يتفتت وينكر ذاته، فإنه «يختبر نفسه، ويتعمق». نقد اللغة لايدمّر اللغة، التي بإنزالها الشخصية عن عرش المسرح، أصبحت بمعنى ما «البطل» الحقيقي في مسرحيات بيكيت ويونسكو، ونقد الشخصية لايلغي الشخصية لكنه يقدمها كبديل عن الحركات السطحية، و«يبدّل التلاعب الكلامي بعلم النفس» بالرغبة في التوجه « إلى قوانا الحقيقية العميقة»[1]. وأخيراً فإن نقد المكان والزمان يؤدي إلى خلق مكان وزمان لايُرجعان المشاهد إلى «العالم»، إلى استحالة نسخ الواقع، بل إلى قوانين خاصة بالمسرح.

«مسرح نقدي»: تعبير كان يُستخدم آنذاك للدلالة على مسرح بيكيت، وكان له الفضل في كشف التناقض السطحي بين الأم الشجاعة وجودو. اهتم بريخت في أواخر حياته، مرتين بمسرحية جودو عندما نشرتها بالألمانية دار نشر سوركامب Suhrkamp عام ١٩٥٣، كما أن مشروع جيجنستوك Gegenstük (إعادة كتابة المسرحية) لم ير النور؛ لكن بقي منه بعض الملاحظات المتعلقة بالشخصيات: فلاديمير رجل مثقف، استراغون برليتاري (مما اضطر بريخت إلى تعديل بعض حواراتهما)، بوزو ارستقراطي (فون بوزو) من كبار ملاّك الأراضي، لاكي مجنون أو شرطي. تلا مشروع الاقتباس هذا مشروع لإخراج المسرحية واقترح بريخت أن

(١) مسرح المواقف. ص٢٠٧.

تتخلّل المسرحية عروضٌ سينمائية عن ثورات العالم الثالث لإبراز التناقض مع بلادة البطلين، المهملين على هامش التاريخ.

يبقى الأساس بالنسبة لنا هو أن بريخت وبيكيت، قد أنشأ كلّ منهما مسرحًا يعتمد على التمثيل، والدلالة، والغموض، والتناقض: مسرحًا للسخرية، أي للفوارق الاجتماعية. إذا كان صحيحًا أن عمى أنّا فيرلنغ «الأم الشجاعة» قد فتح عينيّ المشاهد على وضعها، وسمح له بتحليله، والحكم عليه، ألا يمكن أن يقال الكلام نفسه عن بطلة مسرحية «آه. ماأجمل تلك الأيام»؟ التفاؤل العنيد عند ويني. Winnie المتجذرة في الأرض ألا يصل إلينا، وبعمق، أكثر من كل شكوى ونواح؟

المؤلِّف

١٩٠٦ ولد صمويل بيكيت في فوكس روك، من ضواحي دبلن، لوليم وماري بيكيت البروتستانتيين.

١٩٢٣ - ١٩٢٦ يدرس في ترينتي كولدج في دبلن. شغف بالفلسفة واللغات الرومانشية (الفرنسية والايطالية).

١٩٢٨ - ١٩٣٠ مساعد مدرس للغة الانكليزية في دار المعلمين العليا. لقاء مع جويس، يشارك في ترجمة Finnegan's Wake.

١٩٣٠ مساعد للغة الفرنسية في ترينتي كولدج.

١٩٣١ يؤلف كتاب «بروست» (باللغة الانكليزية) (ترجمة اديث فورنييه ١٩٩٠).

١٩٣٢ - ١٩٣٤ حياة متناوبة بين دبلن ولندن. رحلة إلى ألمانيا وفرنسا. بداية دراسة التحليل النفسي مع الدكتور بيون Bion.

١٩٣٤ More Pricks than Kicks (بالانكليزية) ترجمتها اديث فورنييه عام ١٩٩٤ إلى «شريط ورقصات صاخبة».

١٩٣٧ الإقامة في باريس. اللقاء مع برام وجيرڤان ڤيلد Bram, Geer Van Velde اللقاء مع الرسام جياكومتي Giacometti.

١٩٣٨ يتعرض لطعنة من مجهول في الشارع. يتعرّف على سوزان دوميتيل Suzanne Dumesnil التي ستصبح زوجته.

١٩٣٩ - ١٩٤٠ بيكيت في ايرلندا لحظة إعلان الحرب. يعود إلى فرنسا ويشارك في المقاومة.

١٩٤٢ - ١٩٤٤ مجموعة المقاومة التي ينتمي إليها تنحلّ. يلجأ مع سوزان إلى مدينة فوكلوز في منطقة روسيّون. يكتب قصة وات Watt (بالانكليزية) نشرت عام ١٩٥٣.

١٩٤٥ - ١٩٤٦ يعمل في منظمة الصليب الأحمر. أمين صندوق في مشفى سان - لو. يكتب رواية «الحب الأول» (بالفرنسية. نشرت عام ١٩٧٠).

١٩٤٦ - ١٩٤٨ يكتب رواية «مرسييه وكامييه» (بالفرنسية. نشرت عام ١٩٧٠) «المطرود». «النهاية». «الحبوب المهدئة» (بالفرنسية. نشرت عام ١٩٥٥ ضمن كتاب «أقاصيص ونصوص من أجل لاشيء»).

«موللوي» (بالفرنسية. نشرت عام ١٩٥١).

«موت مالون» (بالفرنسية. نشرت عام ١٩٥١).

«ايلوثريا» (بالفرنسية. نشرت عام ١٩٥٥).

«في انتظار جودو» (بالفرنسية. نشرت عام ١٩٥٢).

١٩٤٨ - ١٩٥٠ ترجمات ونقد فني.

رواية «من تتعذر تسميته» (بالفرنسية. نشرت عام ١٩٥٣).

١٩٥٣ / ٥/ كانون الثاني (يناير): تقديم مسرحية «في انتظار جودو» على مسرح بابيلون من إخراج روجيه بلان.

١٩٥٦ «كل أولئك الساقطون» (بالانكليزية. ترجمة روبير بينجيه ١٩٥٧).

«فصل دون كلام» (بالانكليزية. نشرت عام ١٩٥٧)

«نهاية اللعبة» (بالفرنسية . نشرت عام ١٩٥٧) .

١٩٥٧ تقديم مسرحية «نهاية اللعبة» في لندن ثم على مسرح ستديو الشانزيلزيه . إخراج روجيه بلان .

١٩٥٨ «آخر أشرطة كراب» (بالانكليزية . ترجمة بيير ليريس بعنوان «الشريط الأخير» عام ١٩٥٩ .

١٩٦١ «الأيام السعيدة» بالانكليزية .

١٩٦٣ تقديم مسرحية «آه! ماأجمل تلك الأيام» (على مسرح الاوديون - تياتر دوفرانس . من إخراج روجيه بلان مع مادلين رينو وجان لويب بارّو) «العبْ» كوميديا .

١٩٦٤ صوّر شريط سينمائي بعنوان «فيلم» مع بوستر كيتون .

١٩٦٩ جائزة نوبل للآداب .

١٩٧١ «ليس أنا» .

١٩٧٩ «الرفقة» .

١٩٨٩ «ارتعاشات» .

توفي في باريس .

ما قبل النص

«مسرحية أخرى لايحدث فيها شيء»، هكذا علّق بيكيت بعد أن شاهد مسرحية «بيرينيس» في الكوميدي- فرانسيز. هذا التلميح الساخر من التعليقات التي قابلت مسرحية جودو، قد يثبّط عزائم الجامعيين الباحثين عن «مصادر» المسرحية.

إذا ما تركنا جانبًا تلك الاكتشافات المغرقة في الخيال (قد يكون بيكيت قد تذكّر قصة «الصانع» لبلزاك - ولا يهم إن قال إنه لم يقرأها- بحجة أن من ينتظرونه عبثًا يدعى جودو Godeau، وهو بطل القصة!)(١) فإن البحث عن مصادر المسرحية يقتصر على بعض التشابهات التقريبية، ونحن نعرف مقولة انوي الشهيرة («كتاب الأفكار» لباسكال تؤديه على المسرح جماعة فراتلليني)، كما أن يونسكو، عند تقديم جائزة نوبل إلى بيكيت، شبّه مسرحية جودو بـ«سفر أيوب». كما يذكر في هذا المجال كيير كجارد، واسخيلوس، وفلليني، بل حتى المسرح الغنائي الياباني.

لو أردنا الاستمرار في هذه اللعبة، ليس من حيث التأثيرات، بل من حيث التطابقات، لفضّلنا ذكر (وبكل موضوعية) المسرحيات العظيمة التي تحدثت عن الانتظار والغياب في أوائل القرن بدءاً من «مدام بترفلاي» (١٩٠٠) إلى «الأخوات

---

(١) من المطابق للواقع أكثر أن يتذكر عنوان مسرحية كليفور اوتيس، المسرحي الأمريكي «الملتزم». في الثلاثينات وعنوانها «في انتظار ليفتي» Waiting for lefty (١٩٣٥).

الثلاث» (١٩٠١) و«بستان الكرز» (١٩٠٤). ويمكن أن نضيف إليها أجمل مسرحيات لوركا «دونا روزيتا الوحيدة» (١٩٣٥)(١). على مدى ثلاثة فصول، تتطابق مع ثلاثة أزمنة (١٨٨٥، ١٩٠٠، ١٩١١) ومع ثلاث ساعات من النهار، من الفجر حتى الغسق. تختصر المسرحية حياة كاملة، هي حياة روزيتا التي تشبه الوردة «حمراء بلون الدم في الصباح، بيضاء عند الظهر، تتساقط أوراقها عندما يحلّ الليل»، وهي تنتظر خطيباً تعرف أنه لن يأتي، وتحيله إلى أسطورة.

يحدّد خورخي لاڤيللي Jorge lavelli الذي قدّم المسرحية عام ١٩٥٠ في مدريد. يحدد موقعها مابين تشيخوف وبيكيت، وإذا كنا نستطيع أن نقول إن لوركا قد قرأ تشيخوف، فإنني أودّ أن أضيف أن بيكيت قرأ لوركا جيداً. فالوهم الذي ننتظره، والحب المثالي، الحب الإلهي الكامل، وانتظار شخص ما، صوت ما، حوار ما، ذلك كله موجود في مسرحية روزيتا، لكنه موجود أيضًا في مسرحية جودو. إن حضور ذلك الجودو المستحيل، الذي لن يأتي، مثله مثل ذلك الحب المستحيل، ذلك اللقاء المستحيل مع الآخر، يجعلنا، في مثل هذه الحالة. ننتظر جواباً ميتافيريكيًّا أو دينيًّا؛ أما في الحالة الأخرى فإننا ننتظر الشخص الذي نشتاق إليه من أجل الوصول إلى انسجام حقيقي وسعادة حقيقية: أما من حيث النظرة الدرامية فالأمر واحد». بين تشيخوف ولوركا وبيكيت توجد رابطة عميقة ألا وهي المعالجة «الموسيقية» للزمن التي صارت بطل المسرحية وموضوعها ومادتها. التفنن في تحويل الزمن إلى شيء محسوس، هو مايجعل من بستان الكرز وروزيتا وجودو «مسرحيات- توليفية» حقيقية.

يمكن أن نتناول مسألة المصادر بطريقة موضوعية أكثر؛ إننا نجد في مسرحية جودو دلالات أكثر دقة وأكبر عدداً. وتحت أشكال متنوعة، من تلميحات.

---

(١) في كتاب «موت جودو، انتظار وفناء على المسرح»، سلسلة يديرها بيير برونيل، يكرّس رونيه بيللن دراسة عن مسرح لوركا (منشورات مينار «رسائل معاصرة» ١٩٧٠).

وأقوال، وسرقات أو محاكاة. . . التوراة، هيراقليطس، القديس اوغسطين، دانتي، شكسبير، كالديرون. تمرّ تأثيرات قراءات بيكيت في مسرحية جودو دون أن ننتبه إليها تقريبًا، لإنها «نصرت» في المسرحية، واتحدت مع المواقف ونسيج الحوار. تلك التأثيرات أكثر وضوحًا في مؤلفاته وهو في سن الشباب؛ ودراستها تسمح بإيضاح مابقي في مسرحية جودو من مضمر أو تلميحي. وهكذا فإن بيلاكوا Be-laqua، الشخصية الثانوية في «الكوميديا الالهية» التي تعود بوجوه متعددة في نصوص كثيرة لبيكيت، تظهر باسمها «الحقيقي» في أول قصة كتبها المؤلف: إنها بطلة عشرة أقاصيص من كتاب «شريط ورقصات صاخبة»، أو، ولنأخذ مثالاً أكثر دقة، الأقوال المأخوذة من مسرحية «العاصفة» لشكسبير و«الحياة حلم» لكالديرون، ودراسة عن بروست، هذه الأقوال تساهم في توضيح مونولوجات لاكي وفلاديمير في مسرحية جودو. (من المثير دراسة الحالة الأولية للاستشهادات في مؤلفات بيكيت والتغيرات التي طرأت عليها. لقد تمّت الإشارة إليها، وربما صُنّفت في النصوص الأولى «بروست» و«شريط ورقصات صاخبة» ثم صارت غير مرئية في المسرحيات الأولى «في انتظار جودو» و«نهاية اللعبة»، ثم تظهر من جديد في كتاب «آه ماأجمل تلك الأيام» على شكل ذكريات من سنوات الدراسة، كما لو أنها إشارة لعودة إلى الطفولة أو المراهقة تتمناها ويني بحنين زائد، أو أنها مجرد اختبار لذاكرتها).

لكن «النص السابق» الحقيقي لمسرحية جودو هو المؤلفات الروائية في السنوات العشر السابقة: بيكيت هو حقًا «رجل الكتاب الواحد» وربما بمعنى أقوى مما لم يستطيع قوله عن بروست: فمن مورفي إلى «الثلاثية» (موللوي مالون يموت، من تتعذر تسميته) لكل كتاب مصدره وجذوره في الكتاب السابق، إذ يذكر الشخصيات، وينوّع المواقف، ويشعر القارئ كل مرّة أن عالم بيكيت حاضر بأكمله في كل كتاب من تلك الكتب، ولو كانت أقصوصة قصيرة.

إذا كان بيكيت يعرض انتقاله إلى المسرح، إن لم يكن كقطيعة مع الرواية. فعلى الأقلّ «كتحولّ» (وهذا يصحّ، دون شك، على ايلوثريا أكثر مما يصحّ على جودو) فإن هـذا المسـرح قد ترسّخ على امتداد عمله الروائي، وأعطاه دفعًا جديداً؛ فإن كان هناك ثمّة تحولّ، فهو أولاً عملية تحرير (مع مالون يموت ومن تتعذر تسميته، وبيكيت مدرك بالتأكيد أنه قد بلغ خط النهاية) وهو ثانيًا بحث عن طاقة جديدة.

المسرح، من أجل الاستمرار في كل الأحوال. .

من الدراسة الأدبية
إلى القصة الخيالية

«بروست». «شريط ورقصات صاخبة» (١٩٣٠ - ١٩٣٤):

«بروست»: كتاب الاستشهادات

عندما كتب بيكيت دراسة «بروست» كان مدرسًا مساعدًا للغة الانكليزية في دار المعلمين العليا؛ عمره اثنان وعشرون عامًا، أنهى دراسته منذ وقت قريب في ترينتي كولدج في دبلن حيث درس اللغات الرومانشية (الفرنسية، الايطالية، الاسبانية)، كما درس الفلسفة والأدب الألمانيين. تعكس تلك الدراسة قراءاته، وثقافته، وربما تبحّره. شغف بيكيت وهو طالب جامعي بالشعر الايطالي (دانتي وليوباردي، الذي أمدّ الكتاب بتلك العلامات الواضحة «الوحل والعالم» Efango è il mondo). تأثر بالمسرح الانكليزي والاسباني (شكسبير وكالديرون) لكنه أعجب بشكل خاص بالفلسفة الألمانية (شوبنهاور). ظهرت دراسة «بروست»أولاً كأنها كتاب من كتب بابل Babel (إشارة إلى تعدد اللغات وتشوّشها). محشواً بالاستشهادات، تارة محدّدة، وطوراً لا، أحيانًا مترجمة وأحيانًا غير مترجمة، وفيها أظهر بيكيت شغفه باللغات؛ رافضًا استخدام الترجمة الانكليزية، مترجمًا لكل الاستشهادات (وهذا ماسيمنعه لاحقًا عن ترجمة نصوصه التي كتبها باللغة الفرنسية. كان عليه أن يجد النص الأصلي لكل الاستشهادات التي لم يقدّم مراجعها. . .).

لكن الاقتباسات والتذكرات الأدبية اتحدت مع الخطاب الفلسفي أكثر مما اتحدت مع الخطاب النقدي، الذي يرسم صورة للعالم، ويعلن عن المؤلفات القادمة. لنذكرْ مثلاً هذا التعريف للتراجيديا: «ليس للتراجيديا علاقة بالعدالة الإنسانية. التراجيديا هي قصة تكفير، لكنه ليس ذلك التكفير البائس لخرق قانون محلي سنّه المحتالون ويستخدمه البلهاء. الشخصية التراجيدية تمثل التكفير عن الخطيئة الأولى، الخطيئة الأبدية التي ارتكبها هو وشركاؤه الأشرار Socii mal-orum، خطيئة أننا وُلدنا.

Pues el olebito mayor

Del hombre es haber nacido(1)

هذا الاستشهاد (غير المترجم) من مسرحية «الحياة حلم» هو استشهاد من استشهاد (يجمع شوبنهاور في مقطع واحد الرجوع إلى «شركاؤه الأشرار» وإلى كالديرون). نجد هذا الاستشهاد حرفيًّا تقريبًا على لسان «رفيقي المصيبة» في مسرحية جودو.

فلاديمير: ماذا لو أننا تبنا؟

استراغون: عن أي شيء؟

فلاديمير: حسنًا... (يبحث). لا حاجة للدخول في التفاصيل.

استراغون: أننا ولدنا؟ (ص١٣).

هذه الذكرى الكالديرونية جعلت فلاديمير ينفجر ضاحكًا كما لو أن التراجيديا في مسرحية جودو لم يعد في الإمكان تقديمها إلاّ في قالب كوميدي (كم الضحك مؤلم على مثانة فلاديمير!).

بالطريقة نفسها، يشرح بيكيت القسوة اللاإرادية التي يعامل بها الراوي في قصة «البحث» جدته: «على عكس ميراندا، فإنه يتقاسم الآن عذابات تلك المرأة

---

(١) «بروست» منشورات مينوي». ١٩٩٠. ص٧٩.

التي لم يرها أبداً تتعذب». إنه يلمّح إلى بداية مسرحية «العاصفة» حيث تتوسل ابنة بروسبير إلى أبيها أن يأمر الأمواج بالهدوء بعد أن غرقت السفينة: «آه! كم تعذّبتُ مع أولئك الذين رأيتهم يتعذبون! سفينة متينة كانت تحمل مخلوقات نبيلة. تحطّمت إلى آلاف القطع! أوه! لقد تردد صراخهم في أعماق قلبي. يا للكائنات البائسة! لقد هلكوا كلهم». الاستشهاد بـ«ميراندا الالهية» يظهر من جديد في بداية مونولوج لاكي، كما يظهر أيضاً، ضمنياً، في بداية الكلام الأخير الذي يقوله فلاديمير («هل نمتُ بينما كان الآخرون يتعذبون؟») ص١٢٨. هذه الاستعادة لصورة الشفقة تنير المسرحية كلها، لكي لانقول تنير شخصية بيكيت، شرط أن تأخذ الكلمة بمعناها الاشتقاقي، فالشفقة البيكيتية نقيض الإثارة.

لقد فضّل بيكيت في مؤلفات بروست الموضوعات التي شغلته من قبل، منها فكرة الزمن، ذلك «الوحش ثنائي الرأس الذي يصب اللعنات ويهب الخلاص»[1]، وفكرة العادة بعدّها ترياق العذاب، أو فكرة السأم، «الذي يمكن احتماله أكثر من كل آلام الإنسان لأنه الأكثر دواماً»[2] وقد ألحّ بيكيت بشكل خاص على نقد بروست للعلاقة بين شخصين: «الصحراء حيث تسود الوحدة، والاتهامات المتبادلة، تلك العلاقة التي يسمّيها الناس حبّاً»[3]. من المعروف أن هذا النقد، عند بروست، هو اللحظة السلبية لديالكتيك الخلق، الذي يحضّر الصعود الأخير: فشل الصداقة والحب يعلن عن انتصار الكتابة، عن الخلاص بواسطة الإبداع الفني. لايكاد بيكيت يشير إلى ذلك إلا تلميحاً: «إذا كان فعل الكتابة يحتلّ مكانة عظيمة في رواياته (موللوي وموران يسوّدان الورق، ويكتبان التقارير آليّاً) فإن ذلك الفعل يبدو وسيلة خلاص أقل مما هو ردة فعل للبقاء. في رأي بيكيت، الكتابة «لاتخلّص» والزمن «لايستعاد» أبداً.

(١) المصدر السابق ص٢١.

(٢) المصدر السابق ص٣٩.

(٣) المصدر السابق ص٦٦.

«شريط ورقصات صاخبة»
صورة بيلاكوا

«شريط ورقصات صاخبة More Pricks than kicks» مجموعة أقاصيص أكثر مما هي رواية من عشرة فصول: تتجلى استمراريتها شيئًا فشيئًا. تترابط أوقات حياة طالب جامعي من مدينة دبلن مع نهاية مراهقته إلى زواجه المتتالي، وموته في المستشفى إلى جنازته.

يُدعى بطل القصة بيلاكوا (يفضل الويسكي على الماء، فهل هذا مثال على استخدام المعنى المقلوب للاسم، الذي نجده مرّة أخرى مع اسم «لاكي» في مسرحية جودو، أم أن هذا الهجّاء، المنظّر، بطل التصانيف، يجب أن ينظر إليه على أنه بوالو؟)[1]. لقد جاء اسمه من «الكوميديا الإلهية». ففي النشيد الرابع من فصل «المطهر» اكتشف دانتي وفرجيل، وقد قطعا نصف الطريق المؤدي إلى الجبل «الأرواح المهملة» التي تسكن ما قبل المطهر، جالسة في ظل صخرة كبيرة:

«كانت إحدى تلك الأرواح تبدو متعبة، تجلس كالأخريات، تحيط ركبتيها بذراعيها وتسند رأسها عليهما». شدّت تلك الروح «التي لا أثر عندها لنشاط حتى ليقال إنها أخت الكسل» انتباه دانتي الذي عرف فيها صانع آلات موسيقية وتريّة من

---

(١) بوالو: Nicolas Boileau (١٦٣٦-١٧١١) شاعر وناقد أدبي، هاجم المغالاة، وادّعاء المعرفة، والتصنّع في اللغة والأساليب، وساهم في إرساء مبادئ الأدب النموذجي الذي أطلق عليه اسم «الكلاسيكية».

«لاروس»

منطقة كريمون الايطالية فناداه: «يابيلاكوا، ماعدتُ أرثي لحالك الآن؛ لكن قل لي لماذا أنت جالس في هذا المكان؟ هل تنتظر دليلاً؟ أم تراك عدتَ إلى عادتك القديمة من الإفراط في الكسل؟» فأجابه «ياأخي، ماذا ينفعني أن أذهب أبعد إلى الأمام؟ فملاك الرب القائم على الباب لن يسمح لي بالوصول إلى الآلام، لأنني تأخرت في إعلان التوبة النقية إلى الله، والسماء تريد أن انتظرها هنا زمنًا يعادل زمن تأخري عن إعلان التوبة». (١)

هذه الشخصية المذكورة في فقرات دانتي (تعرضنا القصة الأولى من المجموعة ونحن نبدأ قراءة... الكوميديا الالهية) ستظهر من جديد في معظم مؤلفات بيكيت، حتى في قصة «شراكة». وضعها المميز يشير إلى وضعية الجنين، العزيزة على استراغون («وضعية الجنين في الرحم، الرأس بين الساقين» (ص٩٨) أو «وضعية ديك البندقية» ص١٢٤ . وعلى القياس نفسه فإن «الطريق في الريف» في مسرحية جودو يمكن أن تكون ما قبل المطهر، مكانًا للانتظار، والأصحّ مكانًا لانتظار الانتظار.

(١) «الكوميديا الإلهية» ترجمة الفارس ارتو دومونتور Artaud de Montor منشورات غارنييه. عام ١٨٣٠.

من الرواية إلى المسرح
(١٩٣٨ - ١٩٤٨)

من مورفي إلى وات (١٩٣٨ - ١٩٤٤): من اللعب على العالم إلى اللعب على اللغة.

«في تلك اللحظة كان مورفي مستعداً للتنازل عن كل آماله في زمن ماقبل المطهر مقابل خمس دقائق في أرجوحته، وكان قد تخلّى عن اللجوء إلى صخرة بيلاكوا، وعن الاستراحة الطويلة في ذلك الوضع الجنيني. . .»[١] تنتمي أولى روايات بيكيت إلى بيلاكوا دانتي وإلى بطل قصة «شريط ورقصات صاخبة». من على أرجوحته الغالية، وهو الذي «وُلد متقاعداً» هو «الأناني المرهق»، طُرِد مورفي بقسوة لحاجته الملحّة إلى إيجاد عمل، لعلّه يمنع صديقته سيليا من العودة إلى ممارسة الدعارة. تهوّر قدري ورّطه في سباق حقيقي لانهاية له: يطارده مدرس قديم، هو السيد نيري، عشيق ميللي كنيهان، وهذه بدورها عشيقة مورفي. نجا أخيراً من مطارديه إذ دخل بصفة ممرض إلى «دار مادلين للرحمة العقلية»، ثم التجأ إلى غرفة تحت أحد السلالم، حيث أحضر أرجوحته، وحيث مات، متفحّماً بسبب انفجار الغاز.

هذا المسار المضطرب الذي رمى مورفي في «العالم الكبير» أدّى إذن إلى اكتشاف «العالم الصغير»: ففي إحدى الزنزانات في الملجأ، «سجن صغير في اسبانيا»، وجد مورفي، وهو يلعب الشطرنج مع أحد «المرضى»، حقيقته: «أنا لست

---

(١) «مورفي» منشورات مينوي. ١٩٦٥. ص٦١.

من العالم الكبير، أنا من العالم الصغير». كانت هذه الكلمات لازمة يرددها طويلاً، وكانت يقينًا راسخًا، وجملة النفي في المقام الأول. فكيف سيحتمل، أو بالأحرى، كيف سيستفيد من فرص الفشل وقد رأى تجليات الخالق في كهفه؟ وكما كان ارنولد جولينكس Arnold Geulinex يقول في كتابه الجميل: «حيث لايكون لك قيمة، امتنع عن الذهاب»[1]. وكما مرّ في كتاب «بروست» يعد كتاب «مورفي» كتاب الاستشهادات، كتابًا تطغى عليه فلسفات «الشك المتسم بالغلوّ»، من ديكارت إلى تلميذة الهولندي جولينكس (١٦٢٤- ١٦٦٩)، ثم إلى هوسرل، تلك الفلسفة التي وضعت بين قوسين حقيقة العالم، وحولّتها، مؤقتًا على الأقلّ. إلى فرضية.

لقد سار «وات» مسافة أبعد على هذه الطريق إذ نقل التركيز من العالم إلى اللغة؛ والمقصود هنا، بالتأكيد، هو أنها أكثر قصة تجريبية، وأكثرها شكلانية في كل ما كتب بيكيت. يدخل وات، وهو أول متشرّد يخلقه بيكيت، كخادم إلى بيت السيد كنوت؛ يشغل في القبو مكان خادم آخر، وهذا بصعوده إلى الطابق الأول، يقترب من كنوت اللامرئي، لكي يلبي متطلبات خدمته المعقّدة، اللامعقولة ظاهريًا. تسيطر ألاعيب التحوير على هذه الرواية المنهجية، إذ تعتمد، تلك الألاعيب، على التعداد، والإحصاء، والتراكيب، كما تعتمد على كتابة دقيقة «متسلسلة» تستلهم المنطق والموسيقا معًا. حولّ تدوين نشيد الضفادع الثلاث، على ثلاثة إيقاعات مختلفة، حولّ الصفحة البيضاء إلى توليفة موسيقية. فقد يبدو هذا الفن «المتتابع» كالحًا، إذا لم يتضمن التناقض بين تعقيد الآلة البلاغية وبين تفاهة المسألة التي يراد حلّها عنصراً كوميديًا ثابتًا (لنتذكر هنا العنصر الكوميدي عند بروست حيث تولد الفكاهة غالبًا من البعد مابين المشبّه والمشبّه به، من التفاوت ما بين الاستعارة الأكثر تكلّفًا والحقيقة الأكثر ابتذالاً). كما أن السؤال: «كيف تُقدّم بقايا طعام السيد كنوت إلى الكلب؟» لاتكتمل الإجابة عنه بأقلّ من ثلاثين صفحة؛ فالزمن الذي يستغرقه نظام الافتراض، والتركيب، والفصل، والاختيار، يؤجل

(١) وردت في الأصل باللاتينية: ubi nihili vales, ili nihili velis.

السؤال المطروح (وهكذا في مسرحية جودو، فإن مسألة معرفة لماذا لايضع لاكي حقائبه على الأرض لاتُحلّ إلاّ دفعة واحدة، وهي أن يضعها لاكي، وهكذا تفقد معناها وقيمتها . . .)

في أول دراسته عن بيكيت تحت عنوان «المرهق» يقارن جيل دولوز مابين المتعب والمرهق: «المتعب هو من يستنفد فقط إمكانية التنفيذ، أمّا المرهق فهو من يستنفد كل الإمكانيات»[1]. التكرار «المستنفد»، بالمعنى الاشتقاقي للكلمة، عند وات يفرّغ الواقع من حقيقته، ويحيل إلى مجرد تلاعب شكلي إمكانات الكلام المنطقية. أخيراً فإن القصة تجفّ بدورها، بسبب الدوران في فراغ، وتتعطل ميكانيكية اللغة في نهاية الأمر. يقلب وات الكلمات ضمن الجملة، ويقلب الأحرف في الكلمات، والجمل في العبارة، والنص المليء بالفجوات لينتهي إلى تتمات، واستشهادات، ومقاطع من كلام، ونتف لازمات متكررة، واستنتاجات من نوع: «مرذول مَن رموزاً فيها نرى»[2].

تحمل هذه الرواية الشكاكة آثار المرحلة المظلمة (١٩٤٢ - ١٩٤٤) التي كُتبت خلالها؛ المنفى إلى روسيّون، القرية الصغيرة في منطقة ڤوكلوز حيث التجأ بيكيت عام ١٩٤٢ بعد تدمير شبكة المقاومة التي كان ينتمي إليها، وهناك، لكي ينجو من الوحدة والانهيار، راح يشارك في الأعمال الزراعية، ويلعب الشطرنج، ويكتب ثلاث ساعات في اليوم «لكي لايخسر يده . . . ». يمثّل هذا النص منعطفاً على كل حال: فبينما تفصل سبع سنوات «مورفي» عن «وات»، كتب بيكيت خلال عدة أشهر، وباللغة الفرنسية، مجموعة أقاصيص ورواية قصيرة «مرسييه وكامييه»، وكتابيه من «ثلاثيته» الروائية: موللوي، ومالون يموت، وأول مسرحيتين «ايلوتريا» و«في انتظار جودو».

(١) في كتاب (Quand). منشورات مينوي، ١٩٩٢، ص٥٧.

(٢) "Honni Soitqui Symboles 4 Voit"

الانفجار الخلاّق مابعد الحرب

(١٩٤٦- ١٩٤٨)

يربط الكتّاب الذين تحدثوا عن حياة بيكيت هذه الغزارة الأدبية برؤيا ليلة «باسكالية»، ليلة عاصفة في دبلن «تكشفت» خلالها صورة عمله الأدبي؛ وحول هذه النقطة لايمكن إلاّ الرجوع لشهادات أصدقائه أو لمحاوراته النادرة مع الصحفيين («تخيلت قصة موللوي، وفي النهار وعيت حماقتي. إذن رحت أكتب الأشياء التي أحسست بها»[1] أو مابقي منها في قصة «الشريط الأخير»: «لم يكن ممكنًا أن أكون أكثر سوداوية وفقراً روحيًّا تلك السنة، حتى جاءت تلك الليلة المشهودة من شهر آذار (مارس). فعند طرف مكسر المرفأ، والريح تعصف بقوة «لن أنسى أبدًا كيف غدا كل شيء واضحًا. الرؤيا، أخيراً (. . .) واضحًا لي حتى أن العتمة التي كنت استميت في التخلّص منها كانت في الحقيقة هي الأفضل. . . » وهنا انقطعت الجملة، إذ قرّر كراب أن يسرّع الشريط الممغنط، كما لو أن بيكيت لايريد التصريح بالمزيد.

ربما كان مفيداً أكثر أن نركّز التفكير على «تحولّين» متتاليين، لم نقاربهما بشكل كافٍ: التحولّ إلى الكتابة باللغة الفرنسية (١٩٤٦) والتحولّ إلى المسرح

(١) مجلة نوڤيل ليتيرير، ١٢ شباط (فبراير)، ١٩٦١.

(١٩٤٧). بتغييره اللغة، ثم النوع، فإن بيكيت واجه مرتين تجربة الغيرية (مايخص الآخر في مقابل الأنا) والخارجانية (كون الشيء خارجيّا. اختيار لغة الآخر يتطلب ليس فقط أن يتحلى عن مصادر لغته الأم، بل أن يحفر مسافة ما بين الكلمات والأشياء، مابين ذاته وذاته، أي أن يصبح بشكل ما غريباً عن نفسه. واختيار المسرح يمثل طريقة أخرى للتحول عن الذات: عندما يتحدث بيكيت عن «التحول» يجب ألا نفسّر هذه الكلمة تفسيراً فيه انتقاص أو تنازل فيما يخص المسرح، بل أن نفهمها بمعناها الاشتقاقي.

القصص القصيرة «المطرودون»
(١٩٤٥- ١٩٤٦)

تؤلف قصص «المطرود» و«الحبوب المهدئة» و«النهاية» ثلاثية صغيرة تعرض «وضعًا نموذجيًّا» حقيقيًّا، سيظهر من جديد في جميع نصوص هذه المرحلة: يُطرد البطل بقسوة من البيت الذي كان يعيش فيه، ويتوه في المدينة، متيبس الساقين إلى أن يجد ملجأ في عربة عتيقة، ثم في اصطبل حصان، ثم يهرب منه بصعوبة عبر النافذة. ترسم هذه اللحظات الثلاث دورة كاملة. الطرد الأول القاسي (السقوط في الساقية) إلى الالتجاء ثم الهرب. وكما رأينا في قصة مورفي فإن الهدوء الذي تؤمّنه العزلة في «العالم الصغير» لايدوم. أما هنا فإننا ننتقل من طرد مفروض، سريع، إلى طرد اختياري مثمر، من ولادة إلى أخرى.

قصة «الحب الأول» تحفة فنية صغيرة، يذكّر عنوانها بالأديب الروسي تورجنييف (يتساءل فيها الراوي عن كيفية الدفاع ضد شعور يحمل «الاسم الكريه للحب، ويكتب اسم الحبيبة. . . على روث البقر اليابس). تقدّم هذه القصة بعض التنويعات عن نفس المخطط: يُطرد البطل بقسوة من بيت الأسرة بعد وفاة والده، ويلجأ إلى بيت عاهرة اسمها لولو، وبما أنه يجهل وساوس مورفي، الذي يكره أن يعيش على نفقة سيليا، إلاّ أنه وافق أن يأكل عندها، بعد أن أفرغ الغرفة من كل أثاثها، وسدّ الباب، لكنه يُطرد من جديد من «عالمه الصغير». . . بسبب بكاء طفله. فكرة الحلقة هنا خفّ تسارعها؛ فمن موت الأب إلى ولادة الابن، ومن طرد العائلة له إلى طرد الطفل (الطفل نفسه يُطرد. . .) وهكذا حكم على البطل- الراوي أن يعيش خاملاً لمدّة قصيرة.

هذه المدّة القصيرة، وهي استعارة واضحة للحياة، تحدّد مجال المسرح، ففي بداية مسرحية «فصل دون كلام»، نرى الشخصية («رجل») يتراجع إلى كواليس المسرح اليمنى» ثم يترنح، ويسقط، لكنه لايستطيع البقاء في الكواليس اليمنى، التي تلفظه بقسوة من جديد، ويرفض من تلقاء نفسه، أن يخرج إلى الكواليس اليسرى. وما بين الباحة والحديقة، مابين الشرق والغرب، مابين الشروق والغروب، مابين ولادة لايمكن ردها وانتحار مستحيل، فإن «العالم الصغير» الذي تمثله منصة المسرح يحتجز الشخصية المسرحيّة إلى الأبد.

- «مرسييه وكامييه» (١٩٤٦): ولادة الثنائي

لم يكتب بيكيت أية قصة تعلن بوضوح عن المسرح القادم مثل قصة «مرسييه وكامييه»، فالآلية الروائية التي غاصت في رمال قصة «وات»، نراها هنا وقد انطلقت من جديد بفعل اختراع الثنائي، أي من الحوار، كما لو أن بيكيت بحاجة إلى الهروب من أحادية قصصه الأولى؛ وبحاجة إلى الخروج من «الزنزانة» المفردة. من نواحٍ متعددة، تظهر قصة مرسييه وكامييه كما لو أنها رسم أوليّ لمسرحية، وبصورة أدق، كما لو أنها رسم أوليّ لمسرحية جودو.

الديكور الأساسي: طريق عبر أرض بور، الشخصيات: ممثلان كوميديان (في السينما؟)، الطويل نحيل، والقصير سمين؛ وبما أنهما نجحا (بعد محاولات فاشلة كثيرة) في الخروج من المدينة، قررا الذهاب في رحلة دون هدف. وفي الموعد المؤكد («بدأت الشكوك تراودني. هل أخطأت المكان؟ اليوم؟»)[1]. مرسييه وكامييه يمثلان فلاديمير واستراغون، لكنهما يمثلان أيضًا هام وكلوف. وربما لاكي وبوزو. تقوم العلاقات بين هذا الثنائي المصطنع (مثلما سيسمّيه الراوي في قصة «من تتعذر تسميته») على التضامن («الأكثر ضعفًا يعتمد على الأقل ضعفًا، لمتابعة المسير»)[2]

(١) + (٢) مرسييه وكامييه. منشورات مينوي. ١٩٧٠. ص١٠٢، ٢٧.

وتقوم أيضًا على القوة «لاتتركني. يجب ألاّ نفترق»[1]. تتردد هذه الكلمات كلازمة أغنية لاتنفصل عن التهديد بالسفر:

- أنا ذاهب. قال كامييه.

- أنت تتخلى عني. كنت أعرف ذلك. قال مرسييه[2].

لا مجتمعان ولا منفصلان: القانون العظيم الذي يسود الثنائي البيكتي قد تمت صياغته، وفي نفس الوقت، استقرت آلية الحوار في مكانها:

- لقد قاطعتك. قال مرسييه.

- بل أنا الذي قاطعتك. قال كامييه.

- لا. لا. قال مرسييه.

- بلى. بلى. قال كامييه.

تضخّمت اللعبة في مسرحية جودو (ص١٢٧)، وطالت بما فيه الكفاية، مما يثير غضب البطلين، اللذين يرفضان متابعة الحديث المقطوع. وفي كلتا الحالتين يولد الضحك من قَلْبِ القانون الاجتماعي الذي يسود الحوار: إعطاء الكلام للشخص الآخر لم يعد دليلاً على التهذيب والاحترام، بل يغدو سمة للفظاظة. يظهر الحوار إذن، ضروريًا ومستحيلاً في وقت واحد: إنه مجرّد أداة للخلاص، أو على الأقل للبقاء، كما أنه عبء لايُطاق، أي يجب التخلّص منه بأسرع مايمكن.

- «الثلاثية» (موللوي، مالون يموت، من تتعذر تسميته):

«غزو «الأنا»»

«رحلة مرسييه وكامييه؛ يمكنني أن أرويها لو شئت، لأنني كنت معهما طوال الوقت»[3]. قصة مرسييه وكامييه، مثل قصة مورفي، دوات، تفترض راويًا

---

(١) + (٢) مرسييه وكامييه. منشورات مينوي. ١٩٧٠. ص ٤٥، ٥٠.

(٣) المصدر السابق، ص١٦٩.

يصعب تحديده؛ وهذا الضمير «أنا» سيبقى لامرئيًا إلاّ من بعض الإشارات والتلميحات الساخرة التي تشير إلى «وجود شخص ثالث» أو إلى «لص ثالث»: «غالبًا مايراودني الانطباع أننا لسنا وحدنا . . .»

في رواية «موللوي»، وللمرة الأولى (إذا استثنينا الأقاصيص) تتطابق شخصية الراوي مع البطل. في القسم الأول من الرواية، يروي موللوي حكايته الشخصية: «أنا في غرفة أمي. وأنا من يعيش فيها الآن (. . .) وذلك الرجل الذي يأتي كل أسبوع، ربما بفضله أنا هنا. إنه ينكر ذلك. إنه يعطيني قليلاً من المال ويرفع الأوراق»[1]. الأحداث المزعجة التي يواجهها موللوب تكرر، بشكل مأساوي، مغامرات مورفي، وتبرز من جديد أخطار «العالم الصغير»؛ ينطلق على دراجة، يدوس على البدّال بقدم واحدة، نحو المدينة التي تسكن أمه فيها، يوقفه الشرطي، ويدهس كلبًا، ويهرب من منزل صاحبة الكلب التي استقبلته . . . يصبح طريقه صعبًا أكثر فأكثر، ويقوده، لاضطراره إلى الزحف، إلى قاع خندق.

«أنا» آخر يتكلم في القسم الثاني، لكنه يمارس نفس نشاطات موللوي: يسوّد صفحات من الورق، على طاولة عمله. «إنه منتصف الليل. المطر يجلد زجاج النوافذ (. . .) سيكون تقريري طويلاً. ربما لن أنهيه. اسمي جاك موران. هكذا ينادونني»[2]. له اسم وكنية، له بيت ومهنة (إنه محقق، كلّفه سيد مجهول لامرئي، بالتحري عن «قضية موللوي». يمكن أن يكون موران نقيض موللوي. يحكي القسم الثاني من الرواية كيف صار الشخص الآخر الشخص الأول نفسه: يتحولّ موران شيئًا فشيئًا إلى موللوي، ويتحولّ المحقق إلى موضوع التحقيق. هجره ابنه، ثم صار يسير على عكازين، ثم صار يزحف، ثم انتهى به الأمر أن أعفي من مهمته. أكبّ على تقريره، واكتملت الحلقة: «إذن، عدت إلى البيت وكتبت. الوقت منتصف الليل. المطر يجلد زجاج النوافذ. لم يكن الوقت منتصف الليل، ولم يكن المطر يهطل أبدًا»[3].

(١) موللوي. منشورات مينوي، ١٩٥١، ص٧٠.
(٢) (٣) المصدر السابق، ص١٥٣، ص٢٩٣.

إذا كان بناء رواية «موللوي» المزدوج، الذي يلعب على التكرار والاختلاف، وينتهي به الحال إلى إعادة القصة إلى نقطة البداية، كما لو أنه يؤجلها؛ إذا كان هذا البناء يشير إلى مسرحية جودو، فإن رواية «مالون يموت» تعلن عن المسرح بطريقة أخرى: كل مافيها يعلن عن الرغبة في «التمثيل»؛ «هذه المرّة، أعرف أين أذهب. لم يعد الوقت ليلاً، (الليل الماضي) البعيد. إنها الآن لعبة تمثيل. سأذهب لأمثّل. لا أعرف كيف أمثّل الآن. كنت أرغب بذلك، لكنني كنت أعرف أن ذلك محال. وعلى كل حال فقد مارستُ ذلك أحيانًا. كنت أشعل النار في أي مكان، وكنت أشاهد ما حولي وأمثّل مع أراه. لكنني سريعًا ما كنت أجد نفسي وحيداً، بلا نور»[1]. وما يكاد هذا الحلم يتشكّل حتى يتبيّن أنه خداع «ياللسأم. وأسمّي ذلك تمثيلاً! كنت أتساءل إن لم أكن أنا أداة التمثيل، رغم كل احتياطاتي. وهل سأبقى غير قادر، حتى النهاية، على الكذب في موضوع آخر؟»[2].

لقد أزفتْ اللحظة التي ينتقل فيها بيكيت من على صفحة الورق إلى منصّة المسرح. «التمثيل» قد يكون أولاً «الإضاءة» (المسرح هو النور، النهار في عزّ الليل): إضاءة الكاشفات لتبديد الظلمات، والهروب من «العتمة» بكل معاني الكلمة. وقد يكون التمثيل تعلّم «الكذب» في «موضوع آخر» غير الذات. الراوي في رواية «مالون يموت»، وهو طريح الفراش، يحتضر، وكما فعل هام في كرسيّه ذي العجلات، لايستطيع إلاّ أن يضع قائمة بـ«ممتلكاته» ويخترع الحكايات- حكاية سابو، وحكاية مكمان (مثل الراوي في رواية «من تتعذر تسميته»، صوت يتحدث في العتمة، يفبرك حكاية ما هود وحكاية ڤورم).

لكن هذه الشخصيات ليس لها سيرة ذاتية، ولا جسد، ولا وجه، ولا حدود: الانتقال إلى المسرح هو، بمعنى ما، سير إلى الوراء، عودة إلى البدايات،

---

(١) «مالون يموت» منشورات مينوي، ١٩٥١، ص٩.

(٢) المصدر السابق، ص٢٣.

من أجل إمكانية البدء من جديد. المسرح، تلك التجربة الخارجية (تجربة «المكان الآخر» غير المنصة، «الآخر» غير الممثل) تفتح المجال، من جديد، لخلق حوار بين الشخصيات المتوحدة المختلفة. اختيار «التمثيل» هو اختيار الحضور والحاضر أيضاً: بفضل المسرح، وصل بيكيت إل« نهاية هذا المشروع الذي كان يسعى، من رواية إلى أخرى، لاختصار المسافة مابين لحظة الكتابة ولحظة المغامرة؛ وقد يسّر له المسرح الوصول إلى التوافق المستحيل ما بين الرواية والحدث المروي، كما يسّر له أن يهدم ضمير «الأنا» المستحيل. إذن سمح له أن يخلق الآخرين باختبائه خلفهم، ويجسّدهم من جديد بزواله هو، وباختصار، أن يتحدث من جديد من خلال صمته الطويل.

- ايلوثريا: نموذج الغودفيل

مسرحية ايلوثريا، التي كتبت قبل مسرحية جودو، لم تُنشر في اللغة الفرنسية إلاّ عام ١٩٩٥. ولأن بيكيت كان قد رفض نشر هذا العمل أثناء حياته (باستثناء بعض الفقرات التي ظهرت في المجلة الفنية Revue d'Esthétique، لم يوافق جيروم لندون على نشرها، على مضض، إلاّ بعد صدورها مترجمة إلى اللغة الانكليزية في الولايات المتحدة، ليتمكن الجمهور من قراءتها بلغتها الأصلية.

إحدى مزايا ايلوثريا (وكان بيكيت قد عرضها على المخرجين ڤيلار وبلان. في نفس الوقت الذي قدّم فيه جودو) تكمن في المقارنة، أي التعارض بين المسرحيتين. يبدو أن بيكيت كان يتردد بين صيغتين مختلفتين. تنضوي «ايلوثريا» تحت عنوان المسرح السريالي، وهي قريبة جداً من مسرحية «ڤيكتور، أو الأطفال يستلمون السلطة». (بطل بيكيت اسمه ڤيكتور أيضاً)، ويمكن أن نردّها إلى مسرحية سابقة لڤيتراك «أسرار الحب» (١٩٢٤). محاكاة الفودڤيل، والمزايدة على تقاليد مسرح

البولڤار، على مواقفه وشخصياته، ونماذجه (الأم المتسلطة، زوجة الجنرال، الطبيب، الخادم، الوصيفة»، والتلاعب على القوالب الجاهزة، وتعابير المؤلف، ومفرداته؛ ذلك كله يذكّرنا بڤيتراك، بسخريته «الفوضوية» من الأسرة البرجوازية، من لغتها، وقيمها. يبدو أن كل شيء يبعدنا عن «جودو»، فمن ناحية البرجوازية، والهامشيون من الناحية الأخرى، الصالون من ناحية والطريق المقفر من الناحية الأخرى، إثارة الحبكة من ناحية والكسل التام من الأخرى. الامتلاء في مواجهة الفراغ. سبعة عشر شخصاً في مسرحية، وخمسة أشخاص في المسرحية الأخرى.

إذا مابدت لنا المسرحية غريبة ومألوفة معًا، ذلك لأن بيكيت، في هذه الصيغة المستعارة، قد لخّص مواضيع رواياته ووضع مخططًا أوليًّا لمسرح المستقبل، شخصية ڤيكتور هي الوريث الحقيقي لبيلاكوا، أو مورفي. منفصل عن أسرته، عن خطيبته، منسحب من الحياة، («مظاهر حيوية تقلّصت إلى الحد الأدنى» كما يشخّصها الدكتور بيوك في الفصل الأخير) بلا مهنة، بلا رغبات، بلا ميزة، بلا دور يجمع صورة الكسول كما قدَّمها دانتي مع صورة الهارب في أولى روايات بيكيت. وفَعَلَ مثل مورفي، إذ سجن نفسه في غرفة تقع على «درب الطفل يسوع»، ومثل مورفي أيضاً، سحقه المطاردون الذين يزحمون ملجأه، ويهددونه، ليشرح مشكلته، ويبرر مسلكه، وأخيراً يتحرر من معذبيه، وينتهي في وضعية «الانبطاح» التي يفضّلها مورفي. يقرّب سريره بصعوبة من مقدمة المسرح، يطفئ النور، يجلس على السرير في مواجهة الجمهور «ينظر باهتمام إلى الجمهور، والاوركسترا، والشرفات، وعند اللزوم، إلى اليمين وإلى اليسار، ثم يتمدد مديراً ظهره الهزيل إلى الإنسانية»[1].

إشكالية الحرية

تجري أحداث الفصل الأول في صالون أهل ڤيكتور، آل كراب، حيث تتواجد مرغريت، أخت السيدة كراب، وزوجها الجديد الدكتور بيوك، والسيدة

(١) ايلوثريا. ص١٦٧.

ميك زوجة الجنرال، واولغا سكونك خطيبة فيكتور. في الفصل الثاني، يهجم الجميع على غرفة ڤيكتور الصغيرة «المفروشة بطريقة مقززة، الأثاث الوحيد فيها سرير محاط بحاجز» نكشه منذ برهة بائع الزجاج وابنه. (أول حركة يقوم بها ڤيكتور إلقاء حذائه عبر النافذة) ثم يعلنون لڤيكتور نبأ وفاة أبيه. وفي الفصل الثالث، يدّعي بائع الزجاج على ڤيكتور، يساعدة مندوب من الجمهور، وهو مشاهد يخرج من إحدى المقصورات القريبة من المنصة، ثم يجبر ڤيكتور، مثل بطل كافكا، على الاعتراف بأمور يجهلها (أسماء الأشخاص تبدأ أو تنتهي بحرف ك. . .) يسأله عن مغزى سلوكه، وسبب رفضه للمجتمع. ولكي يجبره على الكلام، يلجأ المشاهد إلى استدعاء تشوتشي «الجلاد الصيني». . . يضطر ڤيكتور للالتجاء خلف «ملكيته الوحيدة»: «حرية» لايجد لها إلاّ تعاريف سلبية: «كنت في البداية سجين الآخرين، ولذا هجرتهم، ثم كنت سجين ذاتي، وهذا أسوأ، ولذا هجرت ذاتي». لكن المشاهد لايفلت غنيمته: «كيف توصّلت إلى ذلك؟» «بأن أكون أقلّ مايمكن، عدم الحركة، عدم التفكير، وعدم الحلم، وعدم الكلام، وعدم الاستماع، وعدم الإدراك، وعدم المعرفة، وعدم الإرادة، وعدم القدرة، وهكذا دواليك»[1].

عدم الانسجام المتعاظم في حديث ڤيكتور، تكذيباته، وتقلّباته المتتالية، تهدف بالتأكيد إلى تشويش الآثار المترتبة على حديثه، وإلى الاستهزاء بكل نقاش «فلسفي»؛ لكن هذا النقاش يشغل مكانة كبيرة في المسرحية، ويهيمن على الفصل الأخير بأكمله، وهنا نلمس دون شك، العيب الأساسي في المسرحية، من وجهة نظر المؤلف على كل حال: طَرْحُ تساؤلات مباشرة جداً وبطريقة علنية، لكن تبقى المسرحية، واضحة جليّة، رمزية بوضوح زائد (أو مضادة للرمزية وهذا يؤدي أخيراً إلى النتيجة ذاتها).

(١) المصدر السابق، ص١٤٦ - ١٤٧.

المسرح داخل المسرح

تلعب تقنية «المسرح داخل المسرح» دوراً أساسيّاً في المسرحية، في الفصل الأول، يعلّق كراب على العمل والشخصيات: «أتساءل عن الفائدة التي ستقدمونها في هذه المسرحية». يتوجّه بالسؤال إلى بيوك، الذي يردّ سائلاً إياه عن دوره الشخصي: «إذا ما ضغطنا عليك قليلاً، ربما استطعت أن تسلّي المتسكعين»[1]، وفي الفصل الثالث، ينوب بائع الزجاج عنه، فيظهر أحياناً كأنه فرد من الكورس القديم، يعبّر عن رأي الجمهور، أو يفسّر المعنى العام، في مواجهة غرابة تصرّفات ڤيكتور، ويظهر أحياناً كأنه مدير، أو مخرج، أو حتى مؤلف.

بائع الزجاج: ألا ترون أننا جميعًا نكاد ندور حول شيء لامعنى له؟ يجب أن نجد له معنى، وإلا ماعلينا سوى إسدال الستارة.

الدكتور بيوك: وماذا بعد؟ إنني لاأرى مانعًا في إسدال الستارة على أمر لامعنى له. ومع ذلك فهذا مايحدث غالبًا[2].

هنا لسنا بعيدين عن لهجة وإشكالية المسرحيات السريالية عند لوركا في مسرحيتي «الجمهور» و«بلا عنوان».

يستلهم الفصل الثالث من بيرانديللو مباشرة: يخرج الملقن من وكره ويصعد إلى المنصة والنصّ في يده: («يكفي. خلاص. أنتم لا تلتزمون بالنص. لقد قرفت منكم. تصبحون على خير»[3]. هذه الشخصية تأتي مباشرة من مسرحية «ست شخصيات تبحث عن مؤلف». فالمشاهد، الذي يمثل الجمهور والنقاد (اعترف بذلك، أنا مارغو، مثلما أنا السيد الذي لايعترفون به)، هذا المشاهد يحطّم العرض الذي شاهده للتو، إنه يحاول أن يحدد «أدوار» بائع الزجاج، وبيوك، وخصوصًا

(١) المصدر السابق، ص٤٠.

(٢)(٣) المصدر السابق، ص١١١، ١٣٢.

«التعيس ڤيكتور» ويحاول أن يتخيل الفائدة التي يمكن جنيها من هذه الشخصيات الثلاث: «يمكن أن يكون ذلك شيئًا ما. أنتم ترون ذلك في عقول نيّرة، وأفواه طريّة، الحياتان، المبدآن، الإيمان والمتعة، الإيمان بأي شيء، وبأقلّ ما يمكن من المقت، والتعيس هو من لا يريد لا هذا ولا ذاك، هو من يرهق نفسه في البحث عن شيء آخر. إذن، من حق المرء، هنا، أن يضحك كثيراً». لقد مرّ المؤلف بجانب الكوميديا الحقيقية: «في الحقيقة، منْ الذي كتب هذا العمل الأدبي التافه؟» البرنامج يقول بيكيت Becquett (ويقول الممثلون بيكيه Béquet) صموئيل بيكيه، بيكيه لاشك، إنه يهودي من غرونلاند ثمّ تهجينه في الاوفرنا»[1][2].

هنا أيضًا، يعبّر المشاهد وبمقاطع طويلة ما عبّر عنه فلاديمير واستراغون ببعض الكلمات: في مسرحية جودو نجد تلاعبًا بالألفاظ يدور حول كلمة «البلاتوه Plateau»، كما أن التمثيل في مقدمة المسرح، أو أمام الستارة الخلفية يكفيان لخلق المسرح داخل المسرح. وبالمقارنة، فإن مشاركات شخصيات ايلوثر الباحثة عن مؤلف وعن دور، تبدو أكثر انتظامًا، وأكثر تبصّرًا، وأكثر تفسيراً في نهاية المطاف.

التلاعب بالمكان

تكمن الأصالة الرئيسية للمسرحية، دون أدنى شك، في كيفية معالجة المكان المسرحي. المكانان اللذان تجري فيهما الأحداث، الصالون والغرفة، ليسا متتاليين، بل متجاورين؛ فبينما يتطور الحدث الأساسي في أحدهما، يدور حدث هامشي، صامت تقريبًا، في المكان الآخر. أكثر من ذلك: المنصة تدور، بحيث أن الغرفة، تظهر في كل فصل، من زاوية مختلفة: فعلى يسار الحاجز نرى كراب في الفصل

---

(١) المصدر السابق، ص١٣٦.

(٢) نموذج للتلاعب اللفظي، أما الاوفرنا فهي مقاطعة في فرنسا.

الأول، ونراه على يمينه في الفصل الثاني، ثم نراه وحيداً على المنصة في الفصل الثالث، إذ أن صالون كراب سقط في الخندق (رمزيّاً؟).

في الفصل الأول، يسمح هذا الترتيب، بأن نضع مقابل الحركات التهريجية لعملية الاستقبال عند آل كراب. وحده ڤيكتور الممدد على سريره، أو رائحًا غاديًا في غرفته. . . وفي الفصل الثاني، إلى جانب غرفة كراب المزدحمة، لم يبق في الصالون سوى الخادم. المكانان غير منفصلين: «ليس هناك من حاجز، غرفة ڤيكتور تمتمد بطريقة غير محسوسة إلى صالون كراب، مثلما تمتد القذارة إلى النظافة، والكريه إلى اللائق، والرحابة إلى الازدحام»[1] لكنهما لايتصلان سوى مرتين: في الفصل الأول تغيب السيدة كراب من الصالون بطريقة مجهولة، ويرى المشاهد، في المكان الآخر، صاحبة البيت التي أجّرت الغرفة تخبر ڤيكتور «هاهي السيدة والدتك»، وبطريقة مشابهة، يهرب ڤيكتور من غرفته في الفصل الثاني، ليظهر في الصالون: نراه يجلس على أريكة والدته، ثم يخرج مع الخادم، ربما ليعترف له، في الكواليس، بما يرفض قوله لمضطهديه.

الترتيب بارع، لكنه معقّد، لاشيء أكثر من مكان، إنها فكرة المكان التي تحتفظ بشيء ما «مغلّف» لايؤدي إلى أي مكان: الحدث الهامشي (الموازي) يدور أغلب الأحيان في فراغ، ومرة أخرى لايقدر المرء إلاّ أن يقيم مقارنة مع جودو حيث المواقف والحوار هي التي تخلق الديكور.

توضّح ايلوتريا إذن، عن طريق المقابلة، لمسة العبقرية في جودو (كتبت خلال عدة أشهر من تشرين الأول (اوكتوبر) ١٩٤٨ حتى نهاية كانون الثاني (يناير) ١٩٤٩): لقد اخترع بيكيت فيها شكلاً عارياً، متحرراً من القيود المسرحية، ومن متطلبات المشاهد، تختفي في ذلك الشكل كل آثار الصنعة، وكل ملامح المهارة، ويبدو أنه لم يعد يبحث عن شيء، بل يجد الحلول التي تبدو في غاية البساطة، قوية

(١) المصدر السابق، ص١٣.

وواضحة، تصهر في حركة مسرحية واحدة العناصر المتجاورة والتي مازالت متباينة، كما رأينا في ايلوثريا.

لكن للمسرحية الفضل أنها جعلتنا نكتشف بيكيت آخر: مؤلف عمل سريالي (حلمي، لُعبي) يعالج الحلم، ويهتم بالألعاب، برّاق وساحر، يشكّل مرحلة معبّرة في مسيرته الفنية. هنا يظهر «اختلاف» المسرح أكثر راديكالية، و«الالهاء» يصبح «تسلية» وبهذا المعنى فإن مسرحية «آيلوثريا» تمثّل بالنسبة لبيكيت عملية «تحرير» حقيقة (وهذا مايؤكده العنوان دون شك).

أتراها مسرحية فاشلة، مثلما اقترح «المشاهد» (الوهمي) والناشر (الحقيقي)؟ قبل أن نجيب، نودّ أن نواجه تجربة المنصة. لم يرفض روجيه بلان مسرحية ايلوثريا إلاّ لأسباب مادية واضحة، ولم يتخلّ أبداً عن محاولة إقناع بيكيت بالسماح له بإخراجها. يسخر جيروم ليندون في مقدمته من «الجامعيين التعساء» المولعين بالمخططات والتصاميم، الذين اعترضوا على ايلوثريا، أما الآن وقد طبعت المسرحية ألم يحن الوقت ليُعهد بها إلى رجال المسرح و«تحريرها» بإعطائها فرصة الظهور على المنصة؟

النـصّ

إرشادات

«طريق في الريف، مع شجرة

مساء.

استراغون جالس على صخرة، يحاول خلع حذائه، يحاول بضراوة، بكلتا يديه، وهو يغني. يتوقف، منهك القوى، ليستريح وهو يلهث، ثم يعاود الكرّة. نفس الحركات.

يدخل فلاديمير» ص٩.

من النظرة الأولى، تقوم الجملُ الفعلية السابقة التي تفتتح مسرحية «في انتظار جودو» بدور الإرشادات التقليدية: تحدد مكان الحدث وزمانه، وتقدّم الأبطال، بموضوعية، لكننا ندرك سريعًا أن ليس المقصود الموضوعية التقنية فيما يتعلّق بالتوجيهات المخصصة للمخرج ونعني الديكور، لكنها تتعلق بنوعية الأسلوب الذي سيعمل على شكل آخر من «الحيادية».

لاتشكل الإرشادات، هنا، نوعًا من «المقبّلات»، فقبل كل حوار تسمعنا صوتًا فريدًا، يعرفه قارئ بيكيت في الحال. لقد بدأت المسرحية (ذا هو بيكيت حقًّا). تقدّم لنا الجملة الأولى في نفس الوقت (وبالحركة ذاتها) مكانًا ولغة. الحدّ الأدنى من المكان يترجمه الحدّ الأدنى من اللغة، ولا نستطيع أن نفصل مابين

«لاشيء تقريبًا» المتعلق بالمنصة و«لاشيء تقريبًا» المختص بالكتابة. غياب أدوات التحديد[1] («طريق Route، «شجرة Arbre») توحي بمكان غير محدّد، تتعذر تسميته (أي مكان، لا مكان)، والجملة الاسمية التي يحذفها للفعل، تلغي الحدث؛ وأسلوب «كتابة البرقيات» تجعلان من صفحة الكتابة مرآة للمنصة، حتى طريقة الطباعة («المساحات البيضاء، والعودة إلى أول السطر) توحي ببناء القصيدة وتدعو إلى إقامة علاقة بين عزلة الكلمات على الصفحة البيضاء، وعزلة الشجرة على الطريق.

«طريق في الريف»

إشارة عجيبة، إذا ما نظرنا إليها عن قرب أكثر. أولاً لأنها تبدو زائدة (ليس هناك من طريق في المدينة) وثانيًا لأن «الريف» لايتعارض مع «الجبل»؛ فهل المقصود طريق في سهل؟

جملة في المسرحية تقدّم إشارة، ليست إشارة جغرافية فقط «نحن على بلاتوه» ص١٠٤ أي على مكان مسطح، مرتفع (مابين السهل والجبل، أتراها قمة إحدى التلال؟) كما أنها تعني أيضًا على منصة المسرح.

لكن ما هي الطريق في المسرح؟ وكيف يمكن عرضها؟ «إذا رُسم طرفاها فلن يراها الجالسون على كراسي الأوركسترا...) حتى لو نجح المخرج في إعطاء فكرة عنها (باستخدام الأبواب القلاّبة، أو القناطر، أو بحفر خندق، أو إقامة عبّارة؟) ستكون هذه الفكرة متناقضة: فالطريق لايمكن أن توجد كما هي إلاّ في الرواية (أو في السينما). هذا هو الديكور الأساسي لقصص بيكيت، المكان الذي تاه فيه أوائل المتشردين: مرسييه كامييه، موللوي، موران، أما على المسرح فلا أحد يمضي؛ لايكاد المرء يتحرك، إنه ينتظر، وفي أفضل حال، يدور دورانًا.

(١) أدوات التحديد: الكلمات التي تحدد نوع وعدد الاسم، مثل أدوات التعريف، وصفات الإشارة، والضمائر المتصلة بالاسم.

الطريق في المسرح لاتؤدي إلى أي مكان؛ إنها تحكم على «المتشردين» بتسكع ساكن، أي ساخر، إنها تسجنهم، ومنصة المسرح هي مكان «الـ هنا» (أمّا الـ هناك، فلايمكن عرضه إلاّ بالإيحاء) المكان المغلق، حتى لو كان الديكور يوحي بالفضاء الرحب.

«مع شجرة»

استخدام حرف الجر مع اسم دون أداة تحديد تذكّرنا بعناوين اللوحات الفلامنكية في القرن السابع عشر («منظر مع خرائب» «منظر مع مسافرين» . . .). الشجرة تغدو موضوعًا (ألا وهو «طبيعة صامتة»؟).

من المعروف شغف بيكيت بالرسم في عصره. دور هذه الشجرة المجرّدة دور جمالي أولاً. ذلك الخط المتعامد مع الخط الأفقي (الوهمي) للطريق يحدد مكانًا هندسيًّا، مناقضًا للطبيعي (لما نجده في الطبيعة)، و«غير تصويري». جياكومتي هو الذي رسم الشجرة عند إعادة عرض المسرحية عام ١٩٦١ (في العرض الأول كانت الشجرة حمّالة معاطف . . .) ولا يمكن للمرء أن يتخيلها إلاّ كهيكل عظمي، ومن المعروف أكثر أنها، مثل كراسي يونسكو، لن تفيد في شيء: لا ليشنق المرء نفسه عليها، ولا لأن يختبئ خلفها.

هذه الشجرة المضحكة، هل تمثّل الصيغة المتخلّفة للشجرة الفاغنرية، شجرة الدردار في هذا العالم؛ مركز الكون؟ أم شجرة كلوديل، رمز الحياة، والتسامي نحو الأعلى، والخيط الواصل بين الأرض والسماء؟ تبقى هذه الوظيفة قائمة، على الأقلّ في حالة الذكرى، إن لم يربطها بالله، فإن الشجرة العلاقة الوحيدة مع جودو: هي التي تسمح بتحديد مكان اللقاء. («لقد قال أمام الشجرة: (ينظر إلى الشجرة)، هل ترى أشجاراً أخرى؟ ص١٧). وعندما يتسلى استراغون «بتقليد الشجرة» يتساءل: «هل تعتقد أن الله يراني؟» ص١٠٨.

أشار الكثيرون إلى مضمونها المجازي: صورة للعزلة، للخراب، وبسبب تحولاتها («بعض الأوراق» التي نبتت في الفصل الثاني). أتراها صورة للزمن الذي ينقضي، وربما كانت إعلانًا عن شكل من أشكال الأمل. قليلاً ما فكّر النقاد بوظيفتها ككناية عن أمر ما، فعلى المسرح يمكن للجزء أن يعبّر عن الكلّ، فتصبح الشجرة غابة، وهكذا نعثر من جديد على مكان متواتر في روايات بيكيت، الغابة المعتمة التي تنفتح عليها الكوميديا الالهية: («في منتصف مجرى حياتنا، أضعتُ الطريق الحقيقي، وتهت في غابة مظلمة»، الغابة التي ضاع فيها موللوي وقرّر أن يدور فيها على شكل دائرة، لأنه يعرف أنه عندما يحسب المرء نفسه يسير في خط مستقيم، يكون يدور حول دائرة...

«مساء»

ليس الزمن محددًا أكثر مما هو المكان: مساء، لايهم أي مساء، مساء كالأماسي الأخرى. «كم الساعة؟ - إنها الساعة المعتادة»[1].

إنها اللحظة البيكتية بامتياز: اللحظة التي كان مرسييه يعرّفها على أنها «خريف النهار» «ماقبل اللحظة الأخيرة»، عند الغروب، ماتبقّى من النهار، ما تبقّى من الزمن، «قصيرة بحيث لاتستحق جهد البدء، طويلة بحيث لايبدأ المرء أبدًا، هذا سجنهم الذي يعدّون فيه الساعات مثلما فعل بالو»[2][3].

«استراغون جالس على صخرة»

الشخص الوحيد على المسرح يحمل اسمًا لاوجود له (لقب؟ اسم مسرحي؟ اسم للسيرك؟). آخر عنصر من عناصر الديكور الذي بلغ الحدّ الأدنى: صخرة،

---

(١) نهاية اللعبة، ص١٧.

(٢) مرسييه وكامييه، ص١٢٩.

(٣) الكاردينال جان بالو (١٤٢١ - ١٤٩١) سكرتير الدولة ومرشد الملك لويس الحادي عشر. سجنه الملك من عام ١٤٦٩ حتى عام ١٤٨٠ (لاروس).

وهي تحدد القطب الآخر على المنصة (الصخرة والشجرة تتقابلان كما يتقابل المعدن والنبات، الأعلى والأسفل) هذا مكان استراغون، أرضه، مجلس قلق، يمكن أن يستخدم أيضًا كوسادة، أو يحلّ محلّ سرير يصعب العثور عليه. . .

استراغون جالس على صخرة مثلما جلس بيلاكوا في ظل صخرته. لكنه على عكس المتكاسل في كوميديا دانتي، يبذل جهدًا ويشنّ معركة، مهما كانت مضحكة، ضد حذائه (الإشارة الوحيدة للزي في هذه الإرشادات) الذي يذكّرنا بالطريق والتسكّع.

«يهجم عليه بكلتا يديه، وهو يغني، يتوقف، خائر القوى، يستريح وهو يلهث، ثم يبدأ من جديد».

استراغون. في مطلق الأحوال، صورة جديدة للمرهق، متقطّع الأنفاس (وهذا مايترجمه صوتيًّا - فقط من أجل القارئ - تكرار حرف الألف a وحرف الهاء h وتلاقيهما) يواجه مهمة ثانوية ظاهريًّا، لكنه يفشل فيها.

المقصود هنا المشهد الافتتاحي، وليس مشهد التوضيح؛ فهذا «الفصل دون كلام» يروي عدة أشياء: يرسم الشخصية قبل أن تفتح فمها، يتحدث عن العزلة، عن الألم الجسدي، والعجز. إنه يضع المسرحية تحت علامة الفشل المتجدد.

«نفس الحركات»

تقوم المسرحية كلها على التكرار، وهذا المشهد الصامت يمكن أن يستمر حسب الرغبة ad libitum (هذا الأسلوب سيتم تناوله وتطويره في مسرحية «نهاية اللعبة»: تبدأ المسرحية بمقدمة طويلة صامتة - ثلاث صفحات من الإرشادات- تخلق نفس المناخ، وعلى حركات استراغون التي لاطائل منها يردّ تطواف كلوف بين جدران البيت، مقسّمًا ومجزّءًا أبسط الحركات، محاولاً مرات كثيرة فتح ستائر النوافذ و«كشف» مقعد هام. . . الهدف هو إطلاق الآلة المسرحية، وإظهار عدم

تأقلم الشخصية مع العالم المحيط بها بطريقة مضحكة. أكثر من ذلك، فإن هذه الحركات الايمائية المتوازية توضّح الروابط بين كلوف واستراغون).

«يدخل فلاديمير»

الاسم، هذه المرّة، له وجود. إنه اسم سلافي، ربما روسيّ، ولا يتعارض مع فكرة السيرك أو صورة المهرج (في صياغة أولية للمسرحية لمّح بيكيت إلى الممثلين الستالينيين بوم وبيم Bom, Bim) لكن يمكن أن يوحي بصورة الأجنبي، وربما المنفيّ.

استراغون جالس وفلاديمير واقف، وقبل أي كلام تترسّخ علاقة مادية بين الشخصيتين. أحدهما يعلو الآخر وهذا سيسمح له بالانحناء نحوه (بودّ؟ بطيبة كبيرة؟ بأبوّة؟) ليحدثه أو ليرفعه.

إنها الصورة التي صارت شعاراً للمسرحية بسبب الغلاف (الذي لم يتغيّر منذ مايقارب خمسين سنة) الذي التزمته منشورات مينوي. تعرض الصورة (غير المتوقّعة) شبحين أسودين «معزولين» خارج أي مكان، أو على الأصح مرسومين على بياض الصفحة كأنهما علامات كتابية بحتة (أجساد مكتوبة). فلاديمير يوبخ استراغون الذي يبدو عليه أنه يرفض «الدرس» (يردّ بحركات معروفة سابقًا) الأول يقترح والآخر يرفض، الأول يتقدّم والآخر يتراجع. ساقا فلاديمير متباعدتان، وذراعا استراغون متباعدان، وضعهما المتناظر يترجم عجزاً مضاعفاً.

لاتكتفي الصورة بالتقاط اللحظة الراهنة، بل توحي بالحركة يظهر فلاديمير وكأنه يهمّ بالانحناء ليرفع استراغون. «يرفع»: الحركة والكلمة متواترتان في المسرحية (إنها تقريبًا كلمة النهاية: «ار... فع بنطالك» ص١٣٤) وتذكّران بفكرة «السقوط» (المادية، والميتافيزيكية، والدينية...).

استراغون: (رافضاً من جديد)؛ لاشيء نفعله.

فلاديمير: (مقترباً بخطوات قصيرة، متباعد الساقين): بدأت أؤمن بذلك.

الحركة أولاً، بكل معاني الكلمة: إنها تأتي قبل الكلام، وتحدد معناه. الجملتان السابقتان منسجمتان ظاهرياً (مسبوقتان بإرشادين جديدين مرتبطين بالجسد والألم، أو الضيف الجسماني)؛ وإذا ما وقفنا عند الكلام يبدو أن فلاديمير يجيب استراغون، ومع ذلك، فنحن ندرك في الحال أنهما لا يتحدثان عن نفس الشيء.

يلتقط فلاديمير، الغارق في تأملاته، جملة استراغون على الطاير، لأنها لاقت، دون شك، خيط أفكاره فردّ عليها آليّاً، لكن «المعركة» التي خسرها الأول ليست معركة الثاني. لايستطيع استراغون، وهو على مستوى الأرض، أن يقدّم سوى ملاحظة «مبتذلة» من نوع «لاشيء نفعله» لكنها ملاحظة عملية يغتصبها حذاؤه «وبما أننا نعرف أصل الجملة، فإننا نفهم معناها). أمّا فلاديمير (الذي يعرف عنها أقلّ مما نعرف: لم يراقب استراغون، ولم يقرأ الإرشادات) فيفعل أمراً آخر، يلقي حكمة، حقيقة عامة، فكرة على مستوى فلسفي (فلاديمير هل هو سيزيف؟). التبادل الأول بين الرجلين يفسح المجال لأول التباس: كل واحد يتحدث عن نفسه، وأبسط الجمل تحمل معنيين، وعلى الفور تبدو اللغة كأنها أداة تقريبية للتواصل.

هذا المعنى المعكوس يُمكن أن يقُرأ على أنه تحذير للقارئ- المشاهد: إذا لم يفهم فلاديمير كلام استراغون، ذلك لأنه يجهل شريكه (يدخل دون أن يراه ولا ينتبه لوجوده إلاّ فيما بعد) ولأنه يتقيد بحرفية الكلمات. يهتم بالكلام أكثر من اهتمامه بسامعه، وباصطلاحات فقه اللغة، يهتم بالتعبير وليس بظروف قوله. قد يكون هذا هو الدرس الأول في هذه البداية: خطأ فلاديمير يوضّح، في المسرح، ثمن الإهمال في طريقة النطق، ومن نفس المنطلق، فإن «الفيلسوف» فلاديمير يمثّل القارئ السيئ والناقد الرديء، والمفسّر الجاهل: ذلك الذي يتجاهل الخاص بحجّة التركيز على العام. وبشكل نهائي حاسم فإن تجريد الجوهر هو الذي يخسر اللبّ. . .

تبيّن هذه البداية إذن الأهمية القصوى للإرشادات كما تبيّن أيضًا ديالكتيك الحركة والكلام: تقوم المسرحية كلها على التفاوت، وربما التناقض بين ماتقوله الشخصيات وما تفعله. فمن أين تأتي الكلمات؟ من أية نقطة مركزية على المنصة؟ (من الواجهة أم من العمق، من الباحة أم من الحديقة، من المركز أم من المحيط؟) ومن أي ارتفاع؟ (من على السطح أم من مستوى المقعد؟ يستمد كلام بوز ومعناه (ربما بالدرجة الأولى) من أنه لايجلس على حجر بل على كرسي قابل للطيّ. . .)

هذا التمثيل الدقيق، إذ أن الأجسام موضوعة في مواقف - حدود دقيقة، أثار، بشكل خاص، اهتمام اللغويين والسيميائيين (علماء الدلالات): «كثير من المؤلفات المعاصرة، مثل مؤلفات بيكيت، تهتمّ بالخطاب أقلّ مما تهتم بظروف ممارسة الكلام وعدم ممارسته، ومن هنا تنبع استحالة القيام بتحليل بسيط للنص. كلام العجوزين في مسرحية «نهاية اللعبة» يخرج من حاوية القمامة، والرسالة المراد توصيلها تكمن في كلام العجوزين أقلّ مما تكمن في العلاقة كلام - قمامة: ماذا يمكن أن يقال عندما يخرج مايُقال من حاوية القمامة؟[1] ومن الممكن أيضًا إعطاء تحليل «أدبي» صرف: يولد جزء كبير من سخرية بيكيت من التفاوت ما بين محتوى الكلام وموقف المتكلم. فالعنوان «آه، ماأجمل تلك الأيام» (الذي يشكّل أول إرشاد في المسرحية) ثم تلك اللازمة المتفائلة التي ترددهاويني، يشكلان تناقضًا صارخًا مع عنف المشهد الذي نكتشفه عند رفع الستارة: جثة مبتورة، امرأة غائصة في الأرض حتى الخصر، وهذا مجاز فوري وعنيف (سابق لكل قراءة «رمزية») عن الشيخوخة وربما الاحتضار.

أيهما أهم الجملة الشهيرة «نحن بشر» التي أطلقها فلاديمير في الفصل الثاني (ص١١٥) التي يبدو أنها تشمل الممثلين والمشاهدين وتثبتهم في خانة «الإنسانية» أم

(١) آن اوبرسفيلد Anne Ubersfeld «قراءة المسرح» منشورات سوسيان، ١٩٧٧، ص٢٥٣ - ٢٥٤.

الصورة (هذا الإلحاح على الكرامة الإنسانية يتم الإعلان عنه في اللحظة التي يكون فيها الأشخاص الأربعة عاجزين عن النهوض وقد ردّوا إلى الحالة الحيوانية)؟ أتأكيد للإنسانية أم سخرية منها؟ ومن أجل الانتقال من إرشادات البداية إلى إرشادات النهاية، هل تُعطى الأهمية لجواب استراغون الأخير («هيا بنا») أم إلى التوضيح الذي يليه ويناقضه («لم يتحركا») ص١٣٤)؟

أراد الكثيرون أن يروا في المكانة التي تحتلها الإرشادات عند بيكيت (وعند معظم كتّاب الخمسينات) علامة على همّ جديد يتعلّق «بالمسرحة» ومادية العرض. يعرّف بارت المسرحة على أنها «المسرح، دون النص» فالإرشادات تسجّل نفس الأهمية التي تعطيها للحوار. هذا التطوّر يمكن عدُّه إذن نتيجة لإحدى الظواهر الأساسية في المسرح المعاصر، وهي الاعتراف بالدور الخلاّق للإخراج. مع ذلك فالمسرحة تطرح عدة مسائل: فمنذ صارت الإرشادات جزءاً لايتجزأ من النص المسرحي وتلعب دوراً مساوياً للحوار، ألم تنقطع عن كونها مجرّد جمل قصيرة، لتكتسب قوة القانون؟ وإذا ما أخذناها بالمعنى الحرفي، فإنها تصبح عائقاً، وليس من قبيل الصدفة أن بيكيت، ومن قبله يونسكو، لم يتوقف عن التشكيك بالمخرجين وتأكيد «خيانتهم» المتوقعة. تقديس الإرشادات يعني المخاطرة بتجميد العرض المسرحي ضمن شكل ثابت، واحتكار الحق في رقابة الانحرافات عن هذه القاعدة (حق غالبًا ماستعمله بيكيت ومن ينوب عنه، كما سنرى). ذلك التقديس يعني إنكار دور الإخراج في الخلق والحرية، أي إنكار حياة المسرح ذاتها.

البناء

«لاشيء نفعله». غموض هذا الكلام والالتباس الذي يسببه، يغريان باللعب معه، وقراءته بكل المعاني. يمكن أن نفهمه، طبعًا، على أنه «برنامج»: الإعلان عن مسرحة الكسل، وربما الجمود، خاصة إذا ماربطناه مع الكلمات الأخيرة من

المسرحيــة. الإرشـــاد الأخير ينسجم تمامًا مع الجمــلة الافتتاحيـة، ويمكن أن يكــون النتيجـة المنطقيـة لها «لاشـيء نفعله»... (لايتحـركان). مابين هذيــن الزمنين، ماذا حدث؟

استــراغـون، الذي يشـرح، مـثل كـل الشـخـصـيـات، ليس فـقط وضـعـه الشخصي، بل المسرحية التي يمثل فيها، يبدو أنه يقدّم الجواب: «لاشيء يحدث. لاأحد يأتي ولا أحد يروح. هذا أمر مرعب» ص٥٧- ٥٨. إذا كانت محاولة رواية المسرحية عديمة الجدوى فذلك لأنها تجبرنا على بناء قصة، أي تجبرنا على الإيهام بوجود حدث، قد يكون من الأفضل اختصارها بجملة واحدة (سيكون لها الفضل في كشف النهاية): «شخصان ينتظران شخصاً ثالثًا، لن يأتي».

هذا البناء الذي نسّقه بيكيت يبدو في الحقيقة كأنه يتفنن، ليس في الحفاظ على التشويق، بل في إلغائه: «إذا مااشتغل هذا البناء (كما في المسرح الكلاسيكي) جيداً كما تشتغل الآلة، فإنها ستكون آلة تعمل لتأجيل «القصة» وتدمير جميع العناصـر التي يمكن أن تؤلـف حـبكة، أو لتـحـيل تلك العناصـر إلى سـخـرية. باختصار، تمنع المشاهد، إن لم يكن شخصيات المسرحية، من انتظار جودو. وحالما لايكون جـودو أكثر من خـديعة، كـما يعلن العنوان، وكـما يثبت الحوار بسـرعة كبيرة، فإن مفاهيم التطور الدرامي، والتغيرات المفاجئة في وضع البطل المسرحي، والعقدة، أو حلّ العقدة تفقد كل مغزى.

هنا أيضًـا، يفرض التقارب مع الرواية نفسه: دون الرجوع إلى «المزيفون» التي كـان اندريه جيد يحلم ببنائها على نمط «فن التتابع» فإن روب- غـرييه أو بيتور ألحقا المغامرة ببناء الرواية. ففي رواية «المماحي Les Gommes» أو رواية «التعديل La modification» (مـعـاصـرتـان لمسـرحيـة جـودو) لاتحظى الحكاية بالأهمـيـة بل تنسيـــق عناصرها في نظام دقيق، شبه رياضي. يعتمد بناء مسرحية جودو على مــبـادئ وصـور قـد تبـدو لنا شكليـة: التـسلسل والتكرار، التناظر والتـعـاكس،

الانكسار والدوران، لكننا نعرف أن بيكيت، عندما أخرج بنفسه مسرحية جودو في برلين عام ١٩٧٥، أراد أن يؤكد هذه الشكلية، ليصحح ما كان يراه «فوضى» مسرحيته.

صورة الحلقة

تتألف مسرحية «في انتظار جودو» وكذلك مسرحية «آه! ما أجمل تلك الأيام»، من فصلين (يمكن أن نعثر على هذا الإيقاع المزدوج في مسرحية من فصل واحد هي «نهاية اللعبة»). ينقسم كل فصل إلى ثلاثة مشاهد يحددها ترتيب الشخصيات (أ-فلاديمير- استراغون. ب- فلاديمير استراغون ولاكي- بوزو. ج-فلاديمير استراغون ثم الخادم).

لا تتضمن المسرحية توجيهات مسرحية؛ لكن الملاحظات التي سجّلها بيكيت أثناء إخراجه المسرحية في برلين تقدّم معلومات دقيقة جداً حول تقطيع كل مشهد. «أثناء التدريبات على تقديم المسرحية على مسرح شيلللر ثياتر Schiller Theater، قسّم بيكيت الفصل الأول إلى ستة مشاهد، وقسّم الفصل الثاني إلى خمسة. في كل فصل يلعب ديدي وجوجو مشهدين قبل وصول الثنائي بوزو-لاكي: ومن ثمّ يلعب الصديقان مشهداً مؤثراً بعد ذهابهما. يلعب دوزو ولاكي ثلاثة مشاهد في الفصل الأول، وفي الفصل الثاني يمثلان مشهدين يستمران نصف الزمن، وأقلّ بكثير»(١).

ينقسم القسم الأول من الفصل الأول (ص٩- ٢٨) إلى مشهدين: الأول (ص٩- ٢٠) مكرّس لحفلة التلاقي (تقليد ساخر لـ«مشهد التعارف» الكلاسيكي) وينتهي بخروج فلاديمير («يخرج فلاديمير، يتبعه استراغون حتى آخر المنصّة»).

---

(١) روبي كون Ruby Conn جودو كما قدّمها بيكيت في برلين. «العمل المسرحي» صيف ١٩٧٥. ص١٢٥.

يعتمد إيقاع هذا المشهد على التعاقب: أوقات قوة وأوقات ضعف، لحظات توتر ولحظات انفراج. فلاديمير واستراغون يتبادلان المواقف ويلجآن للحركة حينًا وللكلام حينًا آخر: اللعب على الأشياء (القبعة والحذاء) والحكايات (حكاية «اللصين» المصلوبين مع المسيح، وقد نجا أحدهما، وقصة الانكليزي في المبغى، التي يوقفها فلاديمير بعنف «يكفي!» ص٢٠.

في بداية المشهد الثاني (ص٢٠- ٢٨) يدخل فلاديمير للمرة الثانية: تبدأ المسرحية حسب مبدأ التناوب نفسه حركة/ كلام؛ يلي محاولة الانتحار الأولى (ص٢٠- ٢٢) حوار حول جودو (ص٢٣- ٢٥) يقطعه مشهد «العشاء» (ص٢٦- ٢٧) ويفتح المجال لنقاش جديد (ص٢٧- ٢٨) حول مذاق الجزر («أمر عجيب! كلما أكلنا أكثر، كلما ساء الطعم- أنا أرى عكس ذلك») سرعان مايتحوّل إلى نقاش فلسفي. تعبير «لاشيء نفعله» الذي يفتتح المسرحية يختم هذا القسم الأول: لقد استهلك البطلان، ليس فقط مواردهما المادية (هذه الجزرة كانت الأخيرة) بل إمكانية الحديث عنها، أي المنابع الدرامية التي يوفرها الموقف.

دخول لاكي وبوزو يحدث كأنه قفزة حقيقية. يعدّ هذا الجزء الذي يجمع أربعة أشخاص تحولاً في مجرى الحدث، ونوعًا من التسلية. ينقسم حسب تعليمات بيكيت، «دائمًا» إلى ثلاثة مشاهد: يقدّم بوزو ولاكي، أمام فلاديمير واستراغون اللذين صارا مشاهدين على المنصة، مجموعة اسكتشات (ص٢٨- ٤٧). يبدأ هذا الجزء كما تبدأ نمرة في السيرك: يدخل الزائران كما يدخل المهرجون (إثارة هزلية تقليدية من خلال السقوط في الكواليس). يوحي بودو، والسوط في يده، بشخصية المروّض؛ بينما يوحي لاكي بالحصان حينًا والكلب حينًا، والدب الذكي حينًا آخر. يتركز المشهد الثاني (ص٤٧- ٥٣) على بوزو وإلقائه الشعري (قصيدة الغسق) ويتركز المشهد الثالث (ص٥٣- ٦٦) على لاكي (الرقص بالشبكة، ثم يختم بمونولوج فلسفي- علمي).

بعد الخروج الهزلي المتناظر مع الدخول الهزلي، يخفّ التوتر:

« - لقد مرّ الزمن بسبب ذلك

- كان سيمر دون ذلك »

يعيدنا الجزء الأخير إذن (ص٦٦- ٧٢) إلى نقطة البداية. «ماذا سنفعل الآن؟». يشكّل وصول رسول جودو انقلابًا نهائيًّا. يعلن «الخادم» أن سيده لن يأتي هذا المساء؛ ثم يحلّ الليل فجأة، تمامًا مثلما توقّع بوزو: قمر زائف يظهر فجأة في السماء (نجد حركة مسرحية مماثلة في مسرحية «أوه ما أجمل تلك الأيام» إذ تحترق مظلّة ويني في نهاية الفصل الأول).

تعود موضوعات بداية هذا الفصل بشكل تلميحات: يتحدث فلاديمير واستراغون عن عملية الصلب من جديد (يحلمان بفلسطين، حيث الطقس حار، وحيث «تُصلب الحياة» ويحلمان بانتحارهما (تتوضح فكرة الشنق أكثر).

الأجزاء الثلاثة في الفصل الثاني: آ- الثنائي (ص٧٩- ١٠٨)، ب- الرباعي (ص١٠٨- ١٢٦)، ج- الثلاثي (ص١٢٦- ١٣٤). لاتنقسم هذه الأجزاء إلى ستة مشاهد (٢+٣+١) بل إلى خمسة (٢+٢+١). ينتظم الجزء / ب/ في زمنين (ص١٠٨- ١١٨ ومن ص١١٨- ١٢٦) ماقبل سقوط البطلين وما بعده (استراغون: لننتقل الآن إلى شيء آخر. هل تقبل؟ (. . .) وماذا لو وقفنا لنبدأ ذلك؟ (١١٨) فهذه الحركة المزدوجة، المادية والمسرحية (السقوط/ النهوض) تعطي هذا الجزء ديناميكيته.

تتكرر نفس المواقف (الاكتشاف، اللعب بالأغراض لسدّ فجوات الحوار، وصول لاكي وبوزو، عودة الخادم) لكنها تمرّ بسرعة أكبر؛ والشخصيات تتصرّف تلميحًا، من خلال استذكار الدوافع المعروفة مسبقًا، فجملة واحدة تكفي استراغون ليوحي بعملية الصلب (ولكي أحسن التصرّف، كان يجب أن أقتل

نفسي، مثلما حدّث للآخر. ص٨٧) ويستطيع فلاديمير (مثل المشاهد) أن يستبق الرسالة الثانية التي يحملها الخادم ويرددها بدلاً منه «لن يأتي هذا المساء» (يغطي هذا المشهد خمس صفحات في الفصل الأول. وصفحتين فقط في الفصل الثاني). ينتهي الفصل بمحاولة انتحار ثانية فاشلة.

تعمل الموضوعات إذن كتصورات متنوعة حول الشيء الواحد، فالشجرة والصلب، وفرضية الانتحار تتجاوب فيما بينها، وعلى قصة اللصين تردّ بسخرية، في بداية الفصل الثاني، الأغنية التي تتحدث عن كلب مدفون «عند أسفل صليب من الخشب الأبيض» («لكل واحد صليبه الصغير» كما يعلّق استراغون فيما بعد)، كما أن محاولات الشنق على الشجرة، وهي شكل من أشكال الصلب، تبدو بدورها استهزاء بعملية الصلب.

التلميح إلى الشنق في بداية المسرحية (ص٢١) يتردد صداه في نهايتها (ص١٣٢) وبحركة واحدة تبادلية بسيطة (b/p) («ماذا لو شنقنا أنفسنا؟ - ستكون أداة للتضميد (. . .) - حيثما يسقط ذلك. ينبت اللفّاح Si on se pendait -Ça serait un moyen de fander» ص٢١). بهذه اللعبة ترتسم الحلقة من جديد؛ ففكرة الموت تولّد الحياة، وعليها يردّ الدافع إلى الولادة كأنه الموت. كما ورد في كلمات بوزو الأخيرة («إنها تلد متباعدة الفخذين فوق قبر» ص١٢٦).

المسرحية بمجملها تشكّل إذن حلقة، مثلما شكلت الفصول فيما بينها، ومثلما شكّل كل جزء داخل كل فصل. بناء الأجزاء يعيدنا إلى بناء الكلّ. هذا البناء الدائري تدعمه بعض العناصر الشكلية: العودة المنهجية إلى الأشياء (الحبل بأشكاله المتعددة: رباط الحذاء، حزام استراغون «رسن» لاكي) أو إلى الكلمات (اللازمة «هيا لننصرف - لانستطيع - لماذا؟- لأننا ننتظر جودو» التي تتكرر عشر مرات) كما أن صورة الحلقة قد وردت عدة مرات داخل المسرحية: في بداية الفصل الثاني، يغني فلاديمير أغنيته «بشكل حلقي» (ص ٧٩- ٨٠). وترد بعد قليل في لعبة

مسرحية تذكّر في آن واحد «بسلاسل» وات المنطقية القائمة على التحوير، وبالألعاب البهلوانية في السيرك، إذ يلعب بثلاث قبعات يتبادلها بجنون مع استراغون (ص١٠١- ١٠٢).

ألعاب المرآة

ينعكس الفصلان كما في مرآة. في الفصل الأول يظهر استراغون أولاً على المسرح، وفي الفصل الثاني، فلاديمير هو الذي ينتظر استراغون كما لو أنه أخذ مكانه، ويستغرق في حركات صامتة متكررة. الجزء الأول من الفصل الثاني (ص٨١- ٨٤) يستعيد أفكار وكلمات مشهد التقديم» الافتتاحي، باختصارها أحيانًا، وبتطويرها أحيانًا أخرى، كما في التنويعات الموسيقية.

كذلك أيضًا فالجملتان الأخيرتان في كل فصل متطابقتان («إذن، هل نذهب؟ - هيّا بنا») لكنهما معكوستان. دخول الخادم يبدو مقلوبًا، في الفصل الثاني يكمن له فلاديمير في الكواليس اليسرى التي وصل منها في الفصل الأول لكنه يدخل من الكواليس اليمنى.

تقتفي المسرحية إذن آثارها الخاصة «في الغد، نفس الساعة، نفس المكان» (ص٧٩). يرجع الفصل الثاني باستمرار إلى أحداث «البارحة» («يدخل خادم الأمس» (ص١٢٩) لكن الفصل الأول نفسه يستوجب وجود «الفصل صفر» الذي بدوره تكون أحداثه قد جرت البارحة، وبطريقة مماثلة. إذا كان الفصل الثاني يكرر الفصل الأول، يمكن عدّ الفصل الأول بالمعنى المسرحي والمعنى العكسي للكلمة «إعادة» للفصل الثاني.

لكن ليس في المسرح تكرار حقيقي- حتى لو كان الفصل الثاني يستعيد كلمات الفصل الأول كلمة كلمة (إعادة دقيقة يقترحها بيكيت في الإرشادات الأخيرة لمسرحية «كوميديا»: «تمثل المسرحية من جديد») فهذه الإعادة سيفهمها

الجمهور بشكل مغاير، لأنها ستكون المرة الثانية (مثلما يحدث تقريبًا في رواية «قصص خيالية» لبورج Borges، فدون كيشوت لبيير مينار هو الرد الصحيح على دون كيشوت سيرفانتس، لكنه يكتسب معنى مختلفًا عن الأصل). وهكذا فإن اللازمة «نحن ننتظر جودو»، ولأنها تتكرر آليًّا، يتغير معناها، أو على الأصحّ، تتفرغ من معناها شيئًا فشيئًا، أي تزداد سخرية أكثر فأكثر؛ بل يمكن أن تصبح في أفواه الشخصيات موضوع مزاح، فعندما يسأل فلاديمير استراغون المتردد في الفصل الثاني، لحظة محاولة رفع لاكي «ماذا تنتظر؟» لايمكن للاكي أن يخطئ في معنى السؤال، لكنه من قبيل اللعب، أو المزاح يجيب «أنتظر جودو» ص١٢٣.

هنا يعمل التكرار، بشكل لايمكن تحاشيه، على تأزيم الموقف: فرغم الأوراق القليلة التي نبتت على الشجرة، أصاب التلف موقف الشخصيات مثلما حدث مع ويني في مسرحية ما أجمل تلك الأيام، فهي لم تغرق حتى الخصر فقط، بل حتى الرقبة. لم يعد هناك من جزر، بل مجرّد فجل (والأنكى أنه فجل أسود...). لقد صار بوزو أعمى، ولاكي أخرس، «والمسرحية داخل المسرحية» التي يمثلانها تَبَدلَّ معناها، وربما نوعها، فالكوميديا التي كانا يمثلانها في الفصل الأول تحولت إلى تراجيديا.

أدى تراكب الفصلين إذن إلى ظهور تمثيل منهجي حول التطابق والاختلاف مما خلق الشك عند الشخصيات والمشاهد. الشجرة مازالت هناك، لكن هل هي نفسها؟ كيف استطاعت الأوراق أن تنمو وتظهر خلال ليلة واحدة؟ (ألا يتغير رمز الأمل إذا صار المكان غير أكيد، أي أن الموعد نفسه مشكوك فيه؟) والحذاء الذي تركه استراغون البارحة عند طرق المنصة؟ إنه لايزال هناك، لكن تغيّر مقاسه، إذ صار أصغر، رغم تساهل استراغون الذي يقبل التحوّل من الأصفر إلى اللون «المخضرّ»، ومن الأسود إلى الرمادي، هذا التساهل الذي يقلل الاختلاف بشكل كبير.

ماهو الأمس؟ وما هو اليوم؟ هنا وهناك؟ سلوك الشخصيات يضاعف التساؤل بصورة مدوّخة: يدّعي الخادم في الفصل الثاني أنه يأتي للمرة الأولى، فهل هو توأم الخادم في الفصل الأول؟ استراغون لايعرف أحداً. في الفصل الثاني، نسي كل شيء عن لاكي وبوزو، ونام عند عودة الخادم. ارتيابه الدائم (الذي تترجمه لازمته الخاصة: هل تعتقد؟) يجعل كل الثوابت تهتز شيئًا فشيئًا؛ إلى أن يختصر الواقع (كما في وات) إلى مجرّد فرضية.

الشخصيات

يمكن لتاريخ القصة في القرن العشرين أن يعدّ النقد أو رفض الدراسة النفسية دليلاً. قبل بيكيت وروب- غرييه، كان بروست وجيد قد حطّما إلى شظايا الوحدة المصطنعة للشخصية في الرواية؛ وكان ارتو وبروتون قد تحدثا، بنفس التعابير، عن المنهج الذي يقتضي «تحويل المجهول إلى معلوم» كما أن سارتر أنكر المسلّمة البرجوازية عن «الطبيعة الإنسانية» التي تجعل من الشخصية المسرحية «جوهراً».

أزمة الشخصية مرتبطة بقوة مع أزمة القصّة. فإذا لم يكن «هناك مايحدث» فليس لدى الشخصيات «ماتفعله»، وتكتفي بوجودهاهنا، مثلما لاحظ روب- غرييه في مقالة كتبها بمناسبة عرض مسرحية جودو تحت عنوان «صمويل بيكيت أو الحضور على المسرح»: «الشخصية المسرحية، في أغلب الأحيان، لاتقوم إلاّ بتمثيل دور، مثلما يفعل حولنا الذين يهربون من حياتهم الخاصة، أما في مسرحية بيكيت، فعلى عكس ذلك، يحدث كل شيء كما لو أن المتشردان يصعدان على المسرح دون أن يكون لهما أي دور»[1]

إذا كان من الصعب جداً أن نروي مسرحية جودو فذلك لأنه يصعب تحديد الشخصيات إلاّ بالاسم؛ وحالما يحاول المرء تحديدها يفتقد الكلمات المناسبة. من

---

(١) آلان روب - غرييه: «من أجل رواية جديدة»: «صمويل بيكيت أو الحضور على المسرح» منشورات مينوي، ١٩٦٣، ص١٠٣.

هما فلاديمير واستراغون؟ أو على الأقلّ ما هما؟ كل تأكيد يبدو «فائضًا» (مفرط في الدقة، مفرط في النوعية)، لأنه يظهر كتفسير، وسرعان مانشعر أنه مختزل: الحديث عن «أفّاقين» مثلاً، ينفي كل مايجعل منهما نقيض (الجنتلمان» الذي يوحي بمطلع القرن العشرين Belle Epoque» حيث تذكّرنا القبعات البنيّة بالعظمة القديمة). وأن يقال «مهرجون» (حتى لو أضفنا كلمة «ميتافيزيكيين»، كما لو أننا نؤكد إدراكنا لحالهما) فذلك يعني السقوط في فخ الحشو واللغو. لقد استشعر روجيه بلان الخطر في الحال، وتراجع عن محاولة تقديم المسرحية في ديكور السيرك الذي لايناسب إلاّ أحيانًا. يتشبث المرء أخيراً بكلمة «متشردين». وهذا تحديد أكثر حيادية، مع أنه أقلّ تناقضًا فيما يتعلق بأشخاص «لايتحركون» حقًا.

حتى الخادم لايمكن الإشارة إليه إلاّ بهذه الكلمة التي تظهر في قائمة الممثلين قبل بدء العرض. فلو حاولنا تقديم رسول جودو على أنه ملاك، ستبرز في الحال صورة أخرى أكثر واقعية، صورة الراعي الذي يحرس الخراف، وينام في الزريبة.

«استراغون بروليتاري، فلاديمير مثقف، لاكي «حمار أو شرطي»، بوزو «ملاك» هذه التعريفات التي اقترحها بريخت عندما حاول تقديم مسرحية جودو، تبدو تعسفية بحيث يمكن عمليًّا قلب كل هذه الاصطلاحات. . . الصفة المميزة لشخصيات بيكيت، ولاجدال حولها، في المسرح على الأقلّ، هي التبادلية (إمكانية استبدال شخص بشخص آخر).

لعبة الثنائي: قابلية الانعكاس

رأينا أن بناء المسرحية لاينفصل عن نظام الثنائي الذي تأكد من خلال آلية المسرح داخل المسرح، والإشارة إلى اللصين اللذين صلبا على جانبي المسيح، مما يقود الشخصيتين إلى مصيرهما الخاص: «أحد اللصين نجا» فمن هو «اللص الطيب» فلاديمير أمام استراغون؟

كما انعكس فصلا المسرحية، ينعكس هذان الثنائيان: العلاقة بين بوزو ولاكي تفاقم العلاقة بين فلاديمير واستراغون أو تجعل منها علاقة كاريكاتورية؛ ورابطة القوة بين الثنائيين (ثنائي الثنائي) تنتج علاقة القوة الموجودة داخل كل ثنائي، يضاف إلى ذلك ثنائي آخر ثانوي، هو أيضًا مزدوج. الثنائي الذي يؤلفه الخادم مع جودو الافتراضي، والخادم وأخوه الذي لايقلّ افتراضًا عن جودو (هذا الثنائي المزدوج يمكن أن يحقق أيضًا موقف اللصين إذ يصلب أحدهما، وينجو الآخر..).

هذا العمل «المزدوج» يسهم في تفتيت فكرة الخاصية والذاتية وربما الهوية. هذه الشخصيات لاوجود لها بذاتها، بل من خلال علاقاتها ببعضها، وليس لها حقيقة إلاّ من خلال صدامها أو تآلفها. روابط القوة، وليست الروابط النفسية، هي التي تحددها؛ و هذه الروابط المتحركة دومًا، تمنع الشخصية من «الثبات» والاستقرار في طبيعة محددة أو حقيقة ما، بكل بساطة.

التفسير (الرمزي) الذي يُقدّم عادة للثنائي فلاديمير- استراغون- العقل مقابل الجسد، الذكاء الفلسفي (التفكير، التنبؤ، التذكر) مقابل الحاجات المادية الملحّة (الأكل، النوم)- يتطاير هذا التفسير شظايا من الصفحة الأولى «بخطوات قصيرة متشنّجة، الساقان مباعدتان» هذا الإرشاد (الذي يذكّر بمشية كثير من شخصيات الروايات، من بيلاكوا إلى وات) سرعان مايتوضّح بالتلميح إلى فتحة السروال، ثمّ إلى عانة فلاديمير، بل سرعان ما يساوي بين فلاديمير واستراغون أمام الجسد، أي أمام المعاناة. صحيح أن هذه المعاناة تعطي آثارًا متعاكسة (أشارت إليها الإرشادات الأولى في الفصلين) فالكسيح الذي تؤلمه قدمه تفرض عليه الثبات وعدم الحركة، أما الذي تقلقه الحاجات الملحّة لمثانته، فتفرض عليه الحركة «الذهاب والإياب» الدائمين من كواليس إلى أخرى، ومن على المنصة إلى «خارجها». ولا يبقى هنا (كما في الروايات) إلاّ أن يكون الجسد مصدر المعاناة: احتماله كعبء، أو كثقل، أو كإزعاج.

تناقض تقليدي آخر يولد من التناقض السابق، ولا يصمد أمام التحليل: فلاديمير هو العنصر النشط في الثنائي، هو سيد اللعبة، أما استراغون فيكتفي بالتبعية والمعاناة (علاقة يفضّل كثير من المفسّرين، الذين يلمّحون إلى علاقة جنسية شاذة، تصويرها . . . كعلاقة رجل وامرأة!).

علاقة السيطرة التي يوحي بها وضع الجسدين الأولي، تنقلب في الحال تقريبًا:

فلاديمير: ماذا نفعل للاحتفال بهذا الاجتماع؟ (يفكر). انهض ودعني أقبّلك (يمد يده إلى استراغون).

استراغون: (بغضب) بعد قليل، بعد قليل (ص١٠).

حركة فلاديمير غامضة: هل يريد مساعدة شريكه لينهض؟ أم يريد فقط أن يشدّ على يده بدلاً من تقبيله؟ سياسة «اليد الممدودة» تكتسب هنا قيمة رمزية (الوعد بالمساعدة) وكذلك رفض استراغون الذي يُلغي هذا العرض؛ كما أن فلاديمير لم يكن «مهانًا» فقط، كما تشير الإرشادات، بل غيوراً «هل يمكن معرفة أين أمضى السيد ليلته؟» وهذا مايوحي «بمهشد خصام عائلي» (ولو بشكل ساخر). لعبة الارتباط المتبادل تستقر أخيراً وتلغي كل سيطرة دائمة لفلاديمير.

يمكن، بالمقابل، العثور على إرشادات كثيرة تدلّ على تفوّق استراغون على فلاديمير، ولو كان هذا التفوق متقطعًا. لقد تمّ اكتشاف ميزة أساسية في تلك الشخصية، ألا وهي السرعة. معظم الوقت يمشي أسرع من شريكه: إنه يسبقه، يفهم ويتنبأ قبله، وسخريته تجعل منه، رغم المظاهر، سيد اللعبة كما يبين ذلك موقف «سخرية الأنف»[1] في مشهد الحذاء في الفصل الثاني. أمّا عن سؤال فلاديمير «هل جرّبته؟» (الحذاء) فإنه يجيب «لقد جرّبت كل شيء» (ص٩٦)، وهنا

---

(١) سخرية الأنف Pied de nez: حركة استهزاء تتكون من وضع طرف الإبهام على الأنف وإبقاء أصابع اليد متباعدة (المنهل).

يقلّد، والأصح، يسخر من شريكه؛ إذ يستعيد كلماته الأولى: «كن عاقلاً يافلاديمير فأنت لم تجرّب كل شيء بعد» (ص٩)، ويستعيد أيضًا دوره، إذ باستعادته للالتباس الأوليّ من خلال فهمه الميتافيزيكي (أو تظاهره بالفهم) للاقتراح العملي الذي عرضه فلاديمير، فإنه يعكس الأدوار بطريقة ساخرة ويثبت أنه قادر تمامًا على فهم الجانب الفلسفي.

إذا كان يتكلم أقلّ من فلاديمير فذلك لأنه يحتقر الكلام. بكلمة واحدة، أو بالصمت، يفكك الجمل الجوفاء، والأمثال، والحكم التي يرددها محدثه، إنه يفرّغ فصاحة «صاحب الحديث الجذاب» ويبدد أوهامه وسذاجته. ليس من قبيل الصدفة - دون أدنى شك - أنه الأول على المسرح، وله الكلمة الأخيرة. إنه البطل الحقيقي. هذا البيلاكوا الجديد، ولأنه يتكلم أقلّ، يعبّر أكثر، ولأنّه يتحرك أقلّ فإنه موجود أكثر، وفي رأي بيكيت، فإن ضعفه المفترض ينقلب إلى قوة حتى لو كانت قوة سلبية.

بالمنهج ذاته، فإن تحديد العلاقة بين لاكي وبوزو على أنها علاقة السيد والعبد سرعان ماتظهر تبسيطية أكثر مما ينبغي. فبعد أن عامَلَ بوزو لاكي كأنه حيوان، مما أثار نقمة فلاديمير «الإنسانية» («هذا مخجل!» ص٣٦) نراه يشتكي من أن لاكي عذّبه، وهنا تغيّر النقمة هدفها إذ أن تعبير «هذا مخجل» يُوجّه إلى لاكي (ص٤٧). «لاحظْ أنه من الممكن أن أكون مكانه، وهو مكاني»، يشير هذا القول إلى بوزو (ص٤٣). دور الجلاّد ودور الضحية غير قابلين للتبادل؛ مثلما تبين ذلك ازدواجية الحبل الذي يفصل بينهما ويجمعهما (تلعب المسرحية على كل المعاني المحتملة لكلمتي «علاقة»، «رابطة» التي تعني أحيانًا العبودية وأحيانًا التبعية، وأحيانًا الصداقة وربما الرقة) والأداة التي استعبد بها بوزو لاكي في الفصل الأول أصبحت مصدر قوة لاكي في الفصل الثاني؛ ومن الآن فصاعداً سيكون بوزو تحت رحمة لاكي، ولاكي تحت رحمة فلاديمير واستراغون: فالعلاقة داخل الثنائي انقلبت في نفس الوقت الذي انقلبت فيه العلاقة بين ثنائي وآخر.

يبدو أن لاكي قد علّم بوزو «الجمال، والرقة، والحقيقة السامية»، بوزو الذي لم يكن سوى «أفكار منحطّة». لربما كان المؤدب، والفنان، والمهرّج (معانٍ تركزت في تعبير جديد) ومونولوجه البارع (لكن المفلس) يظهره على أنه المثقف (المخلوع) في هذا الثنائي... الذي يسخر من نفسه... أما محاضرته المفككة، ومن ثم صمته فيبينان على كل حال هزيمة الكلام، وكما فعل استراغون، تخلى لاكي عن زهو الكلام: وبهذا المعنى فإن اسمه ليس دون أدنى شكل معاكسًا لمدلوله. يمكن أن يكون لاكي «سعيدًا» على طريقته: سعيدًا لأنه لم ينتظر أي شيء، أي لن يخسر أي شيء.

لعبة المسرح: الأدوار

إذا كانت الشخصيات لاتستقر أبدًا في نظام ثابت من العلاقات، وإذا كانت قوتها دائمًا وهم قوّة، وإذا كانت مواقعها تتبادل فيما بينها بمنتهى السهولة، وإذا لم تكن أبدًا ما هي عليه، فذلك لأنها تمثّل لكي تكون ما هي عليه حقًّا، مثلها مثل خادم المقهى في رواية «الوجود والعدم» التي تجسّد النظرية السارترية حول «الإيمان الكاذب»، ويمكن أن يقال، ليس كما قال روب- غرييه إن هذه الشخصيات ليس لها دور، بل لأنه ليس لها سوى أدوار (مما قد يؤدي إلى النتيجة ذاتها...)

الجميع يمثلون، يمثلون للتمثيل، بوزو يمثل دور السيد من خلال تحريكه «لألعابه» ويمثل لاكي دور الغبي (بعد أن مثّل دور الملاك؟) فلاديمير واستراغون يمثلان شخصيتي بوزو ولاكي؛ ثم تمثيل ألعاب التخبئة، والحرب، والشجرة... ترجع هذه الأدوار كلها إلى ألعاب الطفولة، ومثلما ڤيتراك في مسرحية «ڤيكتور» يعرض بيكيت على المسرح أطفالاً يقلّدون البالغين بحركات إيمائية، أو يقلّدون قوانين وتقاليد عالم «الكبار».

مثال أول: حفلة العشاء (ص ٣٠- ٥٢).

خلال هذه الفقرة، يقلّد بوزو وشركاؤه، بطريقة ساخرة، مشهداً من الحياة الاجتماعية العادية: الزيارة، السهر في المدينة، إنهم يحاكون القوانين «الاجتماعية» في توجيه الدعوات: يولد الضحك من التنافر مابين فخامة «الصالون» وبؤس «الشخصيات». ويولد أيضاً من الانحدار المنهجي لموقف من مواقف الكوميديا إذ يصبح الداعي مدعواً.

دعا فلاديمير واستراغون نفسيهما، دون أن يدريا، إلى «أراضي» بوزو، وهذا بدوره دعا نفسه إلى «طاولتهما» («لهذا السبب، بعد إذنك»، سأبقى قربك لحظة») لكنه يتناول عشاءه وحيداً ويجعل من ذلك العشاء احتفالاً... «في صحتنا». هذا الاستخفاف يؤدي إلى تهديد فلاديمير بالانصراف «أتمنى أن أكون أنا من تطرد» (ص٣٨)، ويلجأ بوزو إلى تعابير اللياقات البرجوازية، ساخراً من عجز «ضيوفه» عن الخروج.

هو من يحرّك الخيوط، ويدير اللعبة، تارة سيد المنزل وطوراً هو المدعو، كما لو كان يتلاعب على معنيي كلمة «ضيف» (ضيف ومضيف)، يضاعف حركات الانصراف الكاذبة، متظاهراً بالتمزق ما بين الرغبة في استبقاء أصدقائه أطول وقت ممكن، والخوف من أن يفرض نفسه على الآخرين، ويستغلّ ضيافتهم. وبما أن شركاءه يعرفون أدوارهم معرفة غير دقيقة، فإنه مضطر لأن يمدّ لهم يد المساعدة: «أحب كثيراً أن أجلس، لكنني لا أعرف كيف أفعل ذلك»، وافق استراغون أن يلعب اللعبة «هيا، لاتبقى واقفاً هكذا، ستصاب بالبرد» (ص٥٠)، جواب غير مترابط ظاهرياً، لأنه خلط بين قانونين للتهذيب، لم ينجح استراغون في اختيار أحدهما: إذ لايجلس المرء قبل ضيفه، ولا يبقى مغطّى أمامه.

هذا التمثيل الدائم من «المرتبة الثانية» يبيّن في نفس الوقت أن العنصر الطبيعي لا وجود له في عالم بيكيت، فجواب بوزو «كيف أجلس الآن بطريقة طبيعية» (ص٣٧) يردد صدى جواب فلاديمير في بداية المسرحية «ماذا نفعل

للاحتفال بهذا الاجتماع؟» (ص١٠). كل شيء في المجتمع اتفاقي، كما على منصة المسرح، فالكوميديا الاجتماعية تعيدنا إلى الكوميديا البحتة، فكلمة فلاديمير «أمسية رائعة» (ص٤٧) وهي تلعب على المعنى المزدوج لكلمة أمسية (سهرة عائلية وأمسية في المسرح) إنما تؤكد على الانتقال من قانون حفلة الاستقبال إلى قانون للعرض المسرحي. ثم ينوب استراغون عن الآخرين قائلاً: «لاتنس (...) إنها هائلة» (وهذه كلمة ملتبسة يمكن أن تعبّر عن حماس الأطفال، وفي الوقت ذاته عن رعب البالغين من فكرة السأم الذي ينتظرهم)- يحسب المرء نفسه في عرض مسرحي- بل في السيرك- بل في مسرح المنوعات.

يشير تحوّل الممثلين رغمًا عنهما إلى مشاهدين بكل وضوح إلى «المسرح داخل المسرح» فعندما اضطر فلاديمير، تحت ضغط حاجة ملحّة، أن يغيب («سأعود») أشار له استراغون إلى مكان المرحاض كما في أي مكان عام «في آخر الرواق، على اليسار» (ص٤٨). كما أن بوزو يتصرّف كممثل واعٍ لدوره، حزين أولاً لغياب فلاديمير، وقلق ثانيًا من وعده بالخضوع والطاعة: «كيف وجدتني؟» (ص٥٢) تساءَل بعد أن أنهى «قصيدة الغسق» مما أدى إلى التباس جديد (بالمعنى الحرفي للكلمة، هو الذي «وجدهم»...)

مثال رقم ٢ «على منصة» (١٠٠-١٠٨)

يصل التمثيل إلى ذروته في لحظة حرجة من الفصل الثاني، يبدو فيها البطلان وقد استنفدا كل إمكاناتهما: الإرهاق من بداية جديدة واجترار الكلام يتضاعف من إرهاق «الثنائي القديم».

استراغون: ما العمل؟ ما العمل؟

فلاديمير: ألن تتوقف عن الشكوى؟ بدأت تضايقني بتأوهاتك.

استراغون: أنا منصرف (ص١٠٠).

يردّ على الهجوم بهجوم معاكس فوري، ربما للمرة الأولى يأخذ فلاديمير، والمشاهد، تهديد استراغون على محمل الجدّ. يجب أن يتدخل عنصر جديد لفك الحصار عن الموقف وإطلاقه من جديد. اكتشاف القبعة التي نسيها لاكي البارحة يراه فلاديمير نعمة حقيقية، وبينما يتابع استراغون خط أفكاره (وداعاً، لن تراني بعد الآن) يقيس شريكه كل مزايا اكتشافه «هذا تمام!». تكتسب الكلمة هنا عدة معاني، فهذه القبعة هي الدليل الذي يسمح له بتحديد المكان (يتأكد أن هذا المكان هو مكان الانتظار) كما أنها البديل لقبعته الخاصة التي لاتناسبه، لكنها فوق ذلك ستكون سنداً لمجموعة من الألعاب غايتها استبقاء استراغون.

«خُذْ»، ثم يعتمر قبعة لاكي ويقدّم إلى استراغون قبعته القديمة، فيضعها استراغون مكان قبعته، وهكذا يفرض فلاديمير على شريكه تمرينًا حركيًّا مستمداً من ألعاب الخفة، وعروض المهرجين، تمرينًا يشغله تمامًا. لكن لعبة القبعات تؤدي مهمة أخرى، وهي وظيفة المانيكان، فعلى سؤال (مأخوذ من دلع العارضات) «هل تناسبني؟» يردّ استراغون مفضّلاً المعنى العملي على المعنى الجمالي «لاأدري». يجب على فلاديمير أن يصحح الالتباس («كلا. لكن كيف تجدني؟») أما جواب استراغون على هذا السؤال «الجيد» فلا يقدّم أي حلّ: «فظيع» (١٠٢). نعود إذن إلى نقطة البداية. استراغون يصرّ على موقفه السلبي مكرراً بعفوية وبساطة ردّه السابق «أنا منصرف».

«ألا تريد أن تلعب؟» واللعب هنا يُفهم بمعناه المزدوج (اللعب والتمثيل). يتوجّه فلاديمير إلى شريكه المعاند في اللعبة، وإلى الممثل الذي يعرّض للخطر بقية العرض؛ فاقتراحه الجديد أن يلعبا دور لاكي وبوزو، بعيد كل البعد عن البراءة: «أنا أمثل دور لاكي، وأنت تمثل دور بوزو» ولكي يغري استراغون ويبقيه على المنصة، يعرض عليه الدور الجيد، دور السيد. والتمثيل كما في الكرنفال، يجب أن يسمح بقلب علاقات القوة: سينال استراغون فرصة أن يصبح، ولو للحظة،

مثل فلاديمير المتطرف الذي له الحق أن يضرب شريكه ويشتمه . . . لكنه يرفض اغتنام هذه «الفرصة». يرفض هذا التبديل الذي لاطائل منه، محافظًا بذلك على الموقف الأساسي، ليس من خلال الوهم الذي يقترحه فلاديمير، بل من خلال الواقع، ومن خلال حقيقة علاقاتهما الراهنة.

«أنا منصرف» الثالثة هي الحاسمة : فبينما يتحتم على فلاديمير أن ينهض بأعباء دوري الكوميديا التي اقترحها، وأن يصدر الأمر إلى نفسه (وأن يشتم نفسه) بالرقص، يخرج استراغون (للمرة الأولى) من على المنصة أثناء العرض، ومن خارج المنصة، الذي نعرف أنه يمثّل الخطر، ونعرف أنه مسكون بالأعداء الذين يضربون استراغون كل ليلة، نراه يعود «لاهثًا» : «أنا ملعون!» وتحدث الحركة نفسها في الكواليس الأخرى «أنا معذّب»، وهذا يعيدنا من جديد إلى حكاية اللصين.

فلاديمير : هل ذهبت بعيدًا؟

استراغون : إلى طرف المنحدر.

فلاديمير : في الواقع، نحن على منصة، لاشك في ذلك. لقد قُدّم لنا الطعام على منصة. (ص ١٠٤).

التلاعب بكلمة لها معنيان أو ثلاثة معانٍ يتضاعف بالتلاعب على العناصر المادية في الديكور والصالة : يتعثر استراغون باللوحة الخلفية («ياغبي لا مخرج هناك»)، ومن الحائط الخلفي ينتقل المرء إلى «الحائط الرابع» الذي نادى به الطبيعيون، وقد صار هنا موضوع سخرية. يدفع فلاديمير استراغون نحو طرف المسرح ويشير إلى الجمهور «هناك! لايوجد أحد. انج بنفسك. من هناك، هيا». نبوءة متشائمة حول نجاح المسرحية، يمكن أن تتأكد بطريقة مضحكة حتى في حالة امتلاء الصالة . . .

«نحن مطوّقون». كل أشكال التمثيل تندمج وتترابط. يزايد استراغون على رعبه، ويطلق مجموعة من الأوهام مستوحاة من الطفولة، لعبة التخبئة خلف

الشجرة لاجدوى منها، ولعبة الترصد، التي تبدّل معناه هنا (لم يعد المقصود انتظار مجيء جودو، بل الوقاية من «الخطر» القادم من الخارج) وهي تعرض محاكاة ساخرة للمواقف التقليدية في روايات المغامرات، وروايات الحرب، وقصص الغرب الأمريكي (الوسترن).

المطلوب ببساطة هو «الصمود» حتى دخول لاكي وبوزو المبرمج: «بدأنا نستسلم. هاهي نهاية أمسيتنا قد تأكدت» (ص١٩)، وأمسيتنا نحن أيضًا. .

التلاعب بالأغراض: الإنسان والشيء

في عالم بيكيت، عندما يغيب «الإنسان» يبقى «الشيء». مالون يسجّل «كشفًا بأملاكه» وكذلك هام ويني. «الكلمات تتخلى عنك؛ هناك أوقات يتخلّون هم أنفسهم عنك (. . .) ماذا يمكن أن نفعل إلى أن يعودوا»[١] ويني تعرف الجواب: «ستبقى الحقيبة معنا دائمًا»[٢]. الحقيبة واحتياطها الذي لاينضب من الأغراض من معجون الأسنان إلى المسدس الوفي. «ماذا سأفعل من دونها، عندما تتخلى الكلمات عني؟»[٣].

في مسرحية جودو، تخلق كيفية التعامل مع الأشياء تعارضًا في موقف كل الثنائيين: من «ممتلكات» فلاديمير واستراغون لاتشير الإرشادات إلاّ إلى القبعة والحذاء. وعندما يتظاهر فلاديمير بالبحث عن مفكرة لاأثر لها (ص١٨) لايخرج من جيوبه سوى «قذارات من شتى الأنواع» ثم حبّة لِفتْ، ومن ثم جزرة؛ وقد بلغت الفاقة حداً أنهما لايملكان حبلاً ليشنقا نفسيهما، وحزام استراغون ليس متينًا بما يكفي (كان يلزمهما رسن بوزو. . .)

---

(١) «ماأجمل تلك الأيام» منشورات مينوي، ١٩٧٤. ص٣٠.

(٢) المصدر السابق، ص٣٤.

(٣) المصدر السابق، ص٦٤.

إذا كان من الممكن تعريف بوزو، كما قال بريخت، على أنه «ملاك» فليس ذلك بسبب «أراضيه» المفترضة بل لوفرة اكسسواراته: السوط، الكرسي، الحقيبة، السلّة، المعطف، البخّاخ، الغليون، النظارات، الساعة، المنديل...

تذكّرنا هذه الأغراض بالمهام المتعددة الملقاة على عاتق الشخصية: إنها تحددها اجتماعيًّا (فلاّح أم مزارع أم جنتلمان) وتحددها مسرحيًّا أيضًا. السوط يوحي بعالم السيرك (المدرّب أو المروّض) لكن بوزو لايستخدمه أبداً كسوط، بل كعصا ليحرّك الأشياء عن بعد، أو كعصا «العريّف» في المسرح إذ يضرب ثلاث ضربات ليحلّ الصمت (ص٥١)؛ أما البخاخ، والنظارات والغليون فتشكّل مجموعة أشياء الخطيب أو الراوي، أو المحاضر. يعرضها بوزو، يلعب بها، يضيّعها، لكن ربما كان المقصود لعبة أخرى، هي لعبة الحاوي. إضاعة الأغراض تشعرنا بمرور الزمن ومعظمها من «أباطيل» الرسم الكلاسيكي، كالساعة، وخصوصاً الغليون (الدخان) دون الحديث عن الحقيبة التي نعرف، في الفصل الثاني، أنها مملوءة رملاً...

تسمح تلك الأغراض بتحديد شخصية لاكي أيضًا: حيوان، خادم، بوّاب (يصل حاملاً الكرسي القابل للطيّ، والحقيب، والسلّة، والمعطف، والسوط بين أسنانه)، وعلى عكس استراغون وفلاديمير اللذين ينقصهما الحبل ليشنقا نفسيهما، هاهو يصل والحبل حول رقبته..

الكرسي، وهو قطعة «الأثاث» الوحيدة (الوحيدة الحقيقيّة) على المنصة، يتعارض مع الحجر الذي جلس عليه استراغون في أول المسرحية. هذا الكرسي يضع بوزو في موضع قوّة مثلما فعل كرسي هام المتحرك (هام الذي رأى فيه جان كوت، في مقالته «شكسبير معاصرنا» صورة قريبة من الملوك الشكسبيريين، وخاة الملك لير) فذلك الكرسي يمثل عرشًا مؤقتًا، وعندما يجتمع الكرسي مع السلّة

يخلق وهم النزهة، والغداء على العشب و«الاحتفال في الريف»- وهذا يذكرنا بالإرشادات الأولى- لكن عندما يستخدمه بوزو ليسخر من طقوس حفلات الاستقبال (أصول وضعية الوقوف وقوانين وضعية الجلوس) فإنه يتحوّل إلى أريكة برجوازية كافية لتحويل الطريق إلى صالون. مرّة أخرى، يخترع التمثيل «الديكور» من خلال رسم مساحات خيالية سريعة الزوال.

كتب رولان بارت! «إذا كان قسم من الأدب المعاصر قد هاجم الشخصية فليس ذلك لتدميرها (وهو أمر مستحيل) إنما لإزالة التراب عنها، وهذا مختلف جداً»[1]. لقد ذهب بيكيت في رواياته إلى النهاية في «إزالة التراب»، أما في المسرح فالشخصية «تقاوم»، إذ جسّدها الممثل الذي يمتلك صوتاً وجسداً ووجهاً ونظرة، تقاوم بطريقة ما لتبدّل مكانها...

من مسرحية إلى أخرى، يبدو أن بيكيت أراد أن يكرر في المسرح مافعله في الرواية: من جسم فلاديمير المتألم، لكنه يتحرك، إلى جسم هام المشلول. ومن دفنويني («سهولة الحركة، يا لها من لعنة») إلى الرؤوس الثلاثة التي تخرج من الجرار في مسرحية «كوميديا»، والفم الذي تعزله حزمة الضوء المنبعثة من الكشّاف في قصة «ليس أنا». من ذلك كله يبدو أن الكاتب المسرحي يسعى، ليس إلى عدم تجسيد الممثل بل إلى اختزاله إلى ماهو أساسي؛ أي الصوت.

الحوار

يعتمد المشهد الافتتاحي (ص٩- ١٠) على تعدد المعاني (معنيين وربما ثلاثة) وهذا دليل على غنى اللغة، لكنه أيضاً دليل على نقص فيها.

حالما يخرج فلاديمير من تأملاته حو ل «المعركة» تتزايد العقبات أمام التواصل:

---

(١) من «مقدمة في التحليل البنيوي للقصص» في مجلة Communications للعدد ٢٨، عام ١٩٦٦، ص١٦.

فلاديمير : ها أنت إذن من جديد، أنت .

استراغون : هل تعتقد ذلك؟

هاتان الجملتان لاتنسجمان، فعلى هذا التأكيد المبتذل الذي يعلنه فلاديمير (وهذه صيغة اصطلاحية، طريقة في الكلام لاتقول شيئًا، أم تراها تعبر عن أمر واضح، أم وسيلة للبدء في حوار؟) يجيب استراغون بسؤال ملغز، لا علاقة له مع سياق الكلام كما يبدو. هذا الصدع بين الجملتين «يفتح» مجال التأويل : يسمح بعرض عدة فرضيات لاتتفوّق أية واحدة منها على الأخريات. فهل المقصود سؤال تهكمي يستهزئ باستهلال فلاديمير في الكلام؟ أم المقصود تعبير عن شك استراغون، ذلك الشك الذي صار عامًّا؟ (يعرّف استراغون نفسه أنه شكوكي) أم تعبير عن ريبة «ميتافيزيكية» بهويته الشخصية؟ هل المقصود استفهام حقيقي، عن حقيقة ومدة «عودته» أو عن الطبيعة الحقيقية «لمعركة» فلاديمير؟

فلاديمير : أنا مسرور لرؤيتك من جديد. كنت أعتقد أنك سافرت ولن تعود.

استراغون : وأنا أيضًا.

الغموض يزداد. فإذا كان فلاديمير يريد تفسير كلامه السابق، ويحاول بمبادرة طيبة تنشيط الحوار، فإن جواب استراغون المقتضب يعبّر من جديد عن معنى دقيق. «أنا أيضًا» يمكن أن تُفهم، على الأقل، على ثلاثة وجوه مختلفة : أنا أيضًا، كنت أعتقد أنني سافرت ولن أعود (وهذه طريقة لإبقاء مسافة بينه وبين فلاديمير، ورفض مبادرته : أعود مكرهًا وكنت أفضل عدم العودة). أنا أيضًا، كنت أعتقد أنك سافرت ولن تعود (وهذا عكس ماسبق، يعدّ محاولة للاقتراب : لقد اشتقت إليك وكنت أخاف ألاّ أجدك). لكن الفرضية الأهم ربما كانت الفرضية التي ترى فيه

جواب «تأخير»؛ فاستراغون لايجيب على الجملة الثانية، بل على الجملة الأولى من كلام فلاديمير: يريد إذن أن يقول: أنا أيضًا، مسرور لرؤيتك من جديد -جملة يمنعه حياؤه من توضيحها- على كل حال، فهذا المعنى «الإيجابي» هو الذي اختاره فلاديمير، مؤكداً نواياه الطيبة بالحركة: «انهض ودعني أقبلك (يمد يده إلى استراغون)»، ويفرض رفض استراغون (المؤقت) («بعد قليل، بعد قليل») «الصمت» الأول.

في مشهد الافتتاح هذا، يصبح التواصل صعبًا بسبب كلام استراغون المختصر، وبسبب الطابع التلميحي لكلام فلاديمير، الذي يبدو كأنه يتحدث إلى نفسه، ويتابع حواراً داخليًّا يطفو على السطح أحيانًا. إنه يتابع خيط أفكاره كما لو كان يفكر بصوت عال، دون الاهتمام بمحدثه، ما هي طبيعة «المعركة» التي يواجه بها «لاشيء نفعله» التي قالها استراغون؟ وإلى أي شيء يعيدنا الضمير الحيادي الإنكاري (هذا Ça) الذي يستخدمه بطريقة منهجية دون إسناد واضح؟ «هذا كثير لرجل واحد» (ص١٢) «هذا طويل، لكن سيكون ذلك جيداً» «مرّات كثيرة قلت لنفسي إن هذا سيأتي على كل حال» (ص١٣) «لقد صار هذا مقلقًا». أتراه يشير للزمن؟ للموت؟ للحياة؟

لكن الالتباس لايشكّل فقط عقبة في سبيل التفاهم، بل يمكن أن يكون فرصة ذهبية إذ يسمح بانطلاق الحوار، أي الحدث، من جديد، عندما يوبخ استراغون شريكه فلاديمير، الذي يشكو من مثانته، لانتظاره الدائم «اللحظة الأخيرة» يجيبه فلاديمير «بطريقة حالمة»: «اللحظة الأخيرة. . . (يحلم) إنها طويلة لكنها ستكون جيدة. من كان يقول هذا؟» (ص١٢).

يلعب الحوار على نفس الآلية التي رأيناها في أول المسرحية: يفهم فلاديمير بالمعنى الميتافيزيكي ملاحظة واقعية أبداها استراغون. هنا نرى مقدار خصوبة

الالتباس: إنه ينقل المجازفة من على المسرح، ويُدخل عملية تفريق تساعد على تغيير «المستوي» فمن استحضار الموت (الذي لم يذكر بالاسم) يمكن لفلاديمير الانتقال إلى قصة الصلب، إلى الاختلاف بين اللصين، أي إلى موضوعية الذنب، وعذاب الضمير، والندم. المعنى المعكوس يصبح انزلاقًا للمعنى، الذي يستعاد حالاً، ويستفاد منه؛ فهذه العقبة أمام التواصل تفتح مجالاً لصيغة أخرى من التواصل.

حوار طرشان؟

«حوار طرشان» حوار «مقطوع»، «بلا رابط»، «متهافت». تكدّست على حوار بيكيت الأشياء المبتذلة، والأكاذيب، التي أغرت، بها دون شك يافطة «استحالة التواصل». ليس هناك من طرشان في مؤلفات بيكيت و«الطرش» حالة عرضية، إرادية، مردّها، هي أيضًا، التمثيل، فالشخصيات لاتسمع إلاّ ماترغب في سماعه، وفي الوقت الذي لها مصلحة فيه.

تبدو المصطلحات التي اقترحها ميشيل فينافير Michel Vinaver، الذي حلل الحوار المسرحي من حيث انسجام السؤال والجواب (من «الإقفال» إلى «عدم الإقفال» مروراً بالإقفال «الشديد» والإقفال الرخو) تبدو تلك المصطلحات ملائمة، بشكل خاص، لحوار بيكيت. فالمثالان اللذان ذكرناهما سابقًا يندرجان في حالة «عدم الإقفال» فأي عنصر (من حيث دلالة الألفاظ وطريقة نطقها) من عناصر إجابتي استراغون («هل تعتقد ذلك؟» و«أنا أيضًا») لايجيب على أي عنصر من عناصر الردّ السابق.

لكن «عدم الإقفال» الظاهري يخفي غالبًا إقفالاً «مؤجلاً»؛ فالردّ المقفل يمكن أن ينفصل عن السؤال المتناظر معه بردّ آخر (وهذا هو الحال في المثال الثاني إذ أن «أنا

أيضًا التي قالها استراغون يمكن أن تكون ردًا على الجملة ماقبل الأخيرة التي قالها فلاديمير) أو بعدّة ردود، وربما بعدّة صفحات. هذا التمزّق في نسيج الحوار يبطل غالبًا انبثاق الأفكار أو الكلمات التي تطورت خفية: فالانقطاع الظاهر على السطح يرجع إلى استمرارية عميقة متناوبة؛ و«حمم» الشخصيات المزعوم، عندما لايخفي رفضها لسماع مايزعجها، فإنه يترجم رغبتها في الحفاظ على فكرة ستستفيد منها فيما بعد؛ عندما يتهدد الحوار بالسقوط من جديد. في هذه الحرب الخاسرة مسبقًا ضد الزمن، وضد الصمت، تتركز اهتمامات المتحاربين على عدم الإفراط في الذخيرة.

يشكل الحوار، في النهاية، الشكل الوحيد للحدث، وتكمن «الخطيئة» الكبرى في إيقافه. الصمت يغزو الكلام ويحتل أراضيه شبراً شبراً، لكن هذا الانتصار مشكوك فيه دائمًا. فأوقات «الصمت» وربما «الصمت الطويل» التي تفرض إيقاع الحوار لاتعني أبدًا توقف الكلام، بل على العكس فالكلام هو الذي يبدو كهدنة، مؤقتة اضطراريًا، مع صمت يهدد باستمرار بابتلاع العرض المسرحي.

يبدو أن فلاديمير هو الأكثر إدراكًا لهذا الموقف، وهو الذي يتحمّل غالبًا مسؤولية «بدء» الحوار من جديد. «هيا ياجوجو، يجب أن تعيد لي الكرة من وقت لآخر» (ص١٥). يصعب أن نأخذ هذه الجملة بمعناها الحرفي، بصورة لعبة الكرة (التنس؟ كرة الطاولة؟) تجد مايوازيها في أسلوب الحوار التراجيدي الشعري الذي يعطي الإحساس بالسرعة وربما التسارع في الكلام؛ والنتيجة الطبيعية هي البحث المجنون عن المترادفات، يرتكب الخطأ (يكرر نفسه ولايستطيع الإرسال من جديد) ويُعاقب في الحال بضربة الجزاء وهي «الصمت».

قد يعمل هذا النظام وينجح اللاعبان في عدم «ارتكاب الأخطاء»، ففي

النقاش الأول الذي دار حول جودو يتناوب «الرجاء» مع «الاسترحام» «والعائلة» مع «الأصدقاء» و«رجال الشرطة» مع «المراسلين» و«السجلات» مع «الحساب في البنوك» . . . (ص٢٣- ٢٤) ويبدو أن الحوار يمكن أن ينطّ إلى اللانهاية . وهذا المقطع لاينتهي بـ«صمت» بل بـ«استراحة»- استراحة مستحقة تمامًا- تفرض انطلاق الحركة من جديد حالما يكون المتنافسان، أو الشريكان قد التقطا أنفاسهما .

لكن غالبًا مايسقط أحد الشريكين (استراغون عادة، ليس لجهله بمصادر اللغة، إنما لأنه لم يعد يرغب بمتابعة اللعب) فتتعطل الآلة في الحال، ففي بداية الفصل الثاني، وبعد أن أنجزا شكليات اللقاء، يندفع الشريكان في حوار يأخذ أشكال التمارين الجسدية . في مشهد إحماء رياضي . (ص٨٧- ٩١) .

استراغون: كل الأصوات الميتة

فلاديمير: تُحدث أصوات أجنحة

استراغون: أوراق

فلاديمير: رمال

استراغون: أوراق .

«صمت»

انطلاقة هذه اللحظة «الشعرية» تكبحها رعونة استراغون، ثم يقع الحادث على الفور («إنها توشوش / إنها تهمس/ إنها تتمتم/ إنها تهمس» ثم «أوراق / رمال/ أوراق»)، وهذا الفشل الأخير يحدده «صمت طويل»، وبنداء قلق صادر عن فلاديمير («قل شيئًا ما! (. . .) قل أي شيء!») يضع كل الحوار السابق في «المرتبة الثانية» . لم تستخدم الأحاديث المتبادلة إلاّ «للتأثيث» أما جواب استراغون بصيغة الاستفهام «ماذا نفعل الآن» فهو أيضًا في المرتبة الثانية . أما استراغون، وقد وبّخه

شريكه، وضغطت عليه حالة مستعجلة، سيقول بالتأكيد «قل أي شيء» لأنه لم يجد ما هو أفضل من الجملة الأولى اللازمة التي يعرف الجميع أنها ستنتهي حتمًا بـ«ننتظر جودو». إذن إقفال جديد للحوار، ولذا يستنتج فلاديمير «كم ذلك صعب».

«هذا هو الحلّ، لنعارض بعضنا» «هذا هو الحل. لنطرح الأسئلة على بعضنا البعض» (ص٩٠). «هذا هو الحل. لنشتمْ بعضنا بعضًا» (ص ١٠٦). (يتبع هذا الرد الإرشاد التالي «تبادل شتائم». لائحة الشتائم ليست دقيقة، إنها تتعلق بالممثلين وبالمخرج[١]... وبما أن الشخصيات تعرف دائمًا أنها تمثّل، لاتنسى أبدًا أنها تتكلم، وأنها تتكلم من أجل الكلام، أي من أجل الاستمرار. إنها لاتستخدم الكلمات من أجل «التواصل» فالكلام بالنسبة لها وسيلة لتبادل المعلومات، والتعبير عن المشاعر أو الانفعالات أو لقهر الخصم، أقلّ مما هي وسيلة لإقامة علاقة والحفاظ عليها. المهمات التقليدية للغة كما حددها رومان جاكوبسون («مرجعية» «تعبيرية» «دفاعية») تكون قد وُضعت بين قوسين، باستثناء المهمة التي تطغى على كل المهمات الأخرى: «هناك مهمات تستخدم أساسًا لإقامة التواصل والتأكد إن كان التيار يمرّ في الأسلاك، وشدّ انتباه الشخص المخاطب أو التأكد من أنه لم يرتخِ ويفتر. هذا التركيز على التواصل قد يفسح المجال لصيغ طقوسية. وربما لحوارات كاملة هدفها الوحيد تطويل الحديث». هذا التعريف التقني البحت للمهمة الاتصالية كما يرى جاكوبسون تنطبق تمامًا على مسرحية جودو ويمكن عدّها تحليلاً أدبيًّا حقيقيًّا للحوار عند بيكيت.

مونولوجات ومقاطع طويلة

المونولوجات والمقاطع «الطويلة» التي «تقطع» انسياب هذا التيار وتؤجل الاتصال نادرة في مسرحية جودو. كان لها دور مهم في ايلوثريا، حيث كانت تمثّل لحظة «الفلسفة» أما هنا فإنها غالبًا ماتشير إلى غرق التفكير أو تفاهته.

---

(١) تمّ تثبيت تلك الشتائم في النص الإنكليزي حيث تبلغ الذروة بالشتيمة المفضلة عند بيكيت «كررريتيك Crrritic.

المونولوجات والمقاطع «الطويلة» التي «تقطع» انسياب هذا التيار وتؤجل الاتصال ناردة في مسرحية جودو. كان لها دور مهم في ايلوثريا، حيث كانت تمثّل لحظة «الفلسفة» أما هنا فإنها غالبًا ما تشير إلى غرق التفكير أو تفاهته.

«المونولوج» الشهير الذي ألقاه لاكي (الأصح أن يُدعى «مقطعًا» لأن الشخصيات الأخرى الموجودة على المسرح سمعته، وفهمته) يحمل هذه التفاهة إلى ذروتها «هل تريدون أن يحسبنا شيئًا ما؟» ص٥٥. أما بوزو فيساوي بين التفكير والاستظهار، أي التكرار. يعرض أسلوبه كمحترف جاهز للتفكير آليًّا، مثل المدرّس الذي يكرر مراراً درسًا سابقًا؛ أو كالمغنية التي تقدّم آخر حفلة لها. «من ناحية أخرى، ومن أجل الذي. . .» هنا يبدأ الشرح من منتصف الحدث in medias res[1]. «توقفْ! تراجعْ!» وكما فعل كراب في قصة «الشريط الأخير» يبدو أن بوزو يشغّل آلة تسجيل، وينساب خطاب لاكي آليًا كأنه تسجيل على شريط.

من السهل جداً أن نبيّن أن ليس المقصود أبدًا حديثًا غير مترابط، بل حديث تعرّض للدمار (بقايا حديث سابق) يمكن إعادة بنائه بحذف العناصر «الطفيلية». يتألف هذا المونولوج من ثلاثة أجزاء: الأول لاهوتي، يدافع عن وجود إله رحيم، لكنه أخرس: «أما عن وجود (. . .) إله ذي لحية بيضاء (. . .) يحبنا جداً من علياء عيّه الإلهي[2] (. . .) ويتألم على غرار ميراندا الإلهية مع أولئك الذين (. . .) يعانون من عذاب أليم». في مسرحية «العاصفة» كانت ميراندا تبتهل إلى الله، لكن لترثي جمود عاطفته: «لو كنت إلهًا قادراً، لكنت دفنت هذا المحيط تحت الأرض قبل أن يبتلع هذه السفينة الطيبة، المحمّلة بالأرواح» (الفصل الأول،

---

(١) في الأصل باللغة اللاتينية. تعبير لهوراس (فن الشعر، ص ١٤٨) يبيّن أن هوميروس يُلقي قارئه في منتصف الحدث أو لب الموضوع (لاروس).

(٢) عي، انعقاد اللسان aphasie. فقدان القدرة على التعبير بالكلام أو بالكتابة، أو عدم القدرة على فهم معنى الكلمات المنطوق بها (المنهل).

المشهد الثاني). المقاربة، عند بيكيت، مابين الله وصورة التعاطف قد تثير تفسيرات كثيرة (على كل حال، يبيّن لنا أن لاكي قرأ شكسبير . . . وهو الوحيد الذي يعرف اللغة الإنكليزية إذا ماصدّقنا اسمه، وربّما كان الوحيد الذي يفهم معنى جذر كلمة جودو God) فهل المقصود إشارة إلى جودو وقد وافق الخادم أن من الجائز أن يكون ذا «لحية بيضاء» ص١٣٠ ؛ أي أن هناك بارقة أمل؟ وهل يمكن أن «يعاني جودو مع أولئك الذين يعانون؟» أم أن المقصود هو السخرية، مثلما حدث في نهاية قصة «كل أولئك المتساقطين» إذ جعل الكلام الذي يعبّر عن التعاطف الإلهي («الله الخالد يسند كل أولئك المتساقطين، ويجعل كل أولئك المحنيين ينتصبون») السيد والسيدة روني يتفجران في «ضحك همجي»[1] أما الجزء الثاني فمكرّس للانتروبولوجيا: «يبدو أن الإنسان (. . .) رغم تطوّر التغذية (. . .) يصيبه الهزال، بشكل موازٍ (. . .) ورغم ازدهار التربية البدنية (. . .) بدأ يصغر . » قد تفسر نظرية لاكي، وهي مناقضة للحقيقة العلمية، فلسفته للتاريخ (بدأ الإنسان يصغر «منذ وفاة ڤولتير» فهل هذا تلميح إلى نهاية قرن الأنوار؟») كما تُقدّم أدقّ تعريف للإنسان البيكتي، وتبشّر بالتضاؤل التدريجي الذي تعرضت له ويني في مسرحية «آه ما أجمل تلك الأيام». أما الجزء الثالث والأخير فيعالج مسألة الكون، الهواء، الأرض، البحر، لكنه مجرد مخطط أوليّ؛ فالتأتأة، وتكرار الأسباب السابقة التي تتداخل مع البرهان، ومع ذوبان علم النحو، تجعل فهم تلك المسألة مستحيلاً. تطفو فقط كلمة «أحجار»، وتتكرر باستمرار لعلها تشير إلى ديكور المسرحية، وقد تكون تلاعبًا بالألفاظ مما يدلّ على اسم «الباحثين» اللذين ذكرهما لاكي وهما ستاينويغ وبيترمان Steinweg, Peterman .

الأساليب التي يستخدمها سيكيت هنا تشبه كثيرًا أساليب يونسكو في مسرحياته الأولى: تلاعب منهجي بالقوافي، والسجع وألعاب ثلاثية للغة (غالبًا

(١) «كل أولئك المتساقطين» منشورات مينوي، ١٩٥٧، ص٧٣- ٧٤.

برازية)[1] حول أسماء الأشخاص في اللغة الانكليزية (فارتوف وبلتشر، ضرّاط وجشّاء) وفي اللغة الفرنسية (تستو وكونار) وفي اللغة الألمانية توريات وجناس («المؤلفات الشاملة الحديثة لـ يوانيسون وواتمان») وإلى حدّ ما، تلاعب بسلاسل تبدأ منطقية ثم تتخلخل شيئًا فشيئًا وتنقل العدوى إلى بعضها البعض. («رياضيات الشتاء الصيف الخريف (. . .) التنس على عشب على صنوبر، على أرض مطروقة (. . .) الهوكي على أرض وعلى بحر وفي الأجواء (. . .) التنس على جليد»).

انسجام الكلام هنا أقل أهمية دون شك من تشوّشه (حذف علامات الترقيم يؤمّن للممثل هامشًا واسعًا من الحرية: إذ يستطيع أن يمثل على الإلقاء، والحركة: «يمكن أن يختار المعنى الذي يفضله من خلال تجديد النطق، وإعادة بناء مجموعات كلمات أو جمل، ومن خلال إبراز «مجموعات» ذات معنى، أو وضع كل الكلام على نفس المستوى، يستطيع أن يركّز على الفروق أو الرتابة، على الإسفاف أو المقدرة التعبيرية، السرعة أو البطء) لكن هذا التشوّش ليس له فاعلية إلاّ بالنسبة إلى الانسجام المفقود، ومرة أخرى، في هذا النص- المحدد، يولد «عبث» بيكيت من هذا التضخم أو من تحريف المنطق.

المقاطع الطويلة النادرة التي تلقيها الشخصيات الأخرى، غالبًا ماتكون هجائية. فالقصيدة التي يلقيها بوزو في الفصل الأول تصوّره متظارفًا، متبجحًا، يحتكر الكلام، ويستمع لنفسه، يروي أو يستظهر؛ وعندما يوازن فلاديمير، في الفصل الثاني، بين الجانب الحسن والجانب السيئ ليعرف إن كان من المناسب مساعدة بوزو الممدد على الأرض، من حقنا أن نظن أنه انتقم لنفسه من ذلك الثرثار المعاند في الفصل السابق، وذلك بمحاكاته، إذ أخذ مكانه، واستعار منه خطابه.

«النداء الذي سمعناه منذ برهة موجّه إلى الإنسانية جمعاء، لكن في مثل هذا

(١) نوع من الأدب المتعلق بالبراز والغائط وبالموضوعات الداعرة إجمالاً (المنهل).

المكان، وفي مثل هذه اللحظة، فالإنسانية هي نحن، أعجبنا ذلك أم لم يعجبنا» ص١١٢، أراد البعض أن يجعل من هذه الجملة شعار مسرحية جودو لأنها تسمح بأن تضفي على مواقف وشخصيات المسرحية أهمية عالمية، لكن لايمكن إلاّ أن نرى فيها أيضًا تذكيراً ساخراً بالنداءات الإنسانية المحببة لبوزو في لحظات إشراقه. يولد الضحك مباشرة من الاختلال مابين موقف الضحية الخطير وبين دقة الاستدلال «الفلسفي» لمنقذه (المحتمل)، فهذا المقطع يبدأ بـ«يجب ألاّ نضيّع وقتنا في أحاديث لاطائل منها...».

مقطعان «قصيران» يقدمهما بوزو وفلاديمير، يعكسان بعضهما، ويجيبان على بعضهما في نهاية المسرحية، مقطعان بعيدان عن السخرية ويعبّران عمّا يمكن عدّه فلسفة بيكيت: يذكّران، بلهجتهما، ومعناهما، بـ«موللوي» و«مالون يموت» لكنهما ليسا «رسالتين» محددتين لأنهما موضوعان ضمن موقف محدد، الملاحظة الأخيرة التي أبداها بوزو عن الزمن لاتُعرض كملاحظة فلسفية، بل حركة تدلّ على التبرّم: «ألم تنته من تسميمي بحكاياتك عن الزمن؟» (ص١٢٦)، فهذا الكلام يدلّ على غيظ عظيم أكثر مما يعبّر عن فكرة، وهذا الغيظ يعطي الجملة الأخيرة حقيقة درامية: «لقد ولدنا ذات يوم، وذات يوم سنموت، في نفس اليوم، ونفس اللحظة، ألا يكفيك هذا؟ (بهدوء أكبر). إنهن يلدن متباعدات الأفخاذ فوق قبر. يسطع النهار لحظة، ثم يحلّ الليل من جديد» ص١٢٦.

تأخذ هذه الصيغة طريقها إلى وجدان فلاديمير: يقبض على هذه الصورة المجازية، يكبّرها، يدفعها إلى حدّها الأقصى، إذ يأخذها بمعناها الحرفي (كما لو أن الشخصين كانا شخصًا واحدًا، أو كانا يفكران معًا): «متباعدة الفخذين فوق قبر. ولادة عسيرة. ومن أسفل الحفرة، وبطريقة حالمة يستعمل الحفار آلة سحب الجنين» ص١٢٨. تنطبق صفة «حالمة»، ومنذ بداية المسرحية، على فلاديمير (إنه

«الحالم» في مواجهة «النائم» استراغون) ولقد وُضع هذا القسم الأخير كله تحت عنوان النوم والحلم.

«هل نمتُ بينما كان الآخرون يتألمون؟ وهل أنا نائم في هذه اللحظة؟ هذان السؤالان لايقعان على نفس المستوى. الأول سؤال خاطئ، إنه توبيخ لاستراغون الذي يمضي وقته في النوم، والثاني إشارة جديدة لميراندا، رمز التعاطف، أما وقد أعيدت صياغته في الزمن الحاضر، فقد تغيّر معناه: إذ صار نقطة انطلاق للتفكير في الحياة والحلم، التفكير الذي أوحى به مشهد استراغون النائم «أنا أيضًا يراني شخص آخر ويقول لنفسه، إنه نائم وهو لايعرف أنه نائم». يمكن لهذه التأملات الكالديرونية[1] أن تصبح بدورها حلمًا، وتعبيرًا عن اللاوعي، لأن فلاديمير يستيقظ مرتجعًا («ماذا قلت؟») لكنه ربما يحلم أنه قد استيقظ، الحياة حلم، والمسرح وهم.

---

(١) الكالديرونية: نسبة إلى كالديرون Calderon de la Barca. كاتب مسرحي اسباني، ولد في مدريد (١٦٠٠ - ١٦٨١) من أشهر مؤلفاته «الحياة حلم». تمتاز مؤلفاته بالقوة والبساطة، يصوّر فيها الطباع الاسبانية في عصر» (لاروس).

الإخراج

لمحة تاريخية:

التاريخ	المكان	المخرج	توزيع الأدوار
١٩٥٣	تياتر دو بابيلون	روجيه بلان	روجيه بلان : بوزو بيير لاتور : استراغون جان مارتان : لاكي لوسيان ريمبورغ : فلاديمير
١٩٧٨	الكوميدي فرانسيز	روجيه بلان	ميشيل اومون : ف فرنسوا شوميت : ب جورج ريكييه : ل جان- بول روسيون : ا
١٩٧٨	مهرجان افنيون	اوتومار كريكا	ميشيل بوكيه : ب اندريه بورثون : ل روفوس : ا جورج ويلسون : ف
١٩٩١	اماندييه (مسرح نانتير)	جويل جوانو	فيليب دومارل : ا ريمون جوردان : ب كلود ميلكي : ل داڤيد فاريلوف : ف
١٩٩٣	ڤانسين (مسرح تمبيت)	فيليب اوربال	اريك كاراڤاكا : ا سيريل دوبري : ب جيلداس ميلان : ل برونو بوتزولو : ف

لمحة تاريخية:

١٩٥٣: الإخراج

عندما استلم روجيه بلان مخطوطتي ايلوثريا وفي انتظار جودو (قدمهما له تريستان تزارا) كان في بداياته كمخرج، وقد قدّم منذ وقت قريب على مسرح لاغيتيه مونبارناس La Gaité Monparnasse مسرحية «قمر على النهر الأصفر» للكاتب الايرلندي دونيس جونستون ومسرحية «سوناتا الأشباح» لسترندبرغ. أغرته مسرحية جودو فور قراءتها، لكن سيلزمه ثلاث سنوات ليبدأ تنفيذ المشروع. ساعدته «لجنة المساعدة» على إخراج المسرحية الأولى إذ منحته مساعدة قيمتها ٥٠,٠٠٠ فرنك، كما شجعه جورج نوفو رئيس اللجنة (كما شجّعه كامو وروبليس Roblés). استقبله جان- ماري سيرّو على مسرح بابليون (الذي كان على شفا الإفلاس). حضر بيكيت كل التدريبات: كان الممثلون يؤلفون جزءاً من «عائلة» بلان، لوسيان ريمبورغ الذي «مثّل كل شيء» متنقلاً، دون صعوبة، من مسرح البولڤار إلى الميوزيك هول إلى الكباريه، قدّم شخصية فلاديمير، ولعب بيير لاتور دور استراغون، واحتفظ بلان لنفسه (بسبب تأتأته) بدور لاكي، الذي سيقدمه جان مارتان في آخر الأمر. أما وقد استبُدل بلان، على مضض، فقد لعب دور بوزو.

وبما أن منصة مسرح بابيلون صغيرة (٦م واجهة، ٤م عمق) فقد نفّذ سيرج جيرشتاين «ديكوراً» مرتجلاً بالوسائل المتوفرة. قطع قماشية مخاطة باليد للستارة الداخلية، وحمّالة معاطف مغطاة بالورق بدلاً من الشجرة... كما أن الملابس كانت مرتجلة أيضًا: ثياب فضفاضة سوداء مع قبعة بلون البطيخ مع ملاحظة غريبة (تشكل «لمسة» بلان) فثياب لاكي كانت على النمط الفرنسي، أحمر وذهبي، كأنه خادم يرتدي زي الخدم الموحّد.

قسمت المسرحية النقد والجمهور، لكنها كانت حدثًا هامًّا. قُدّمت ٤٠٠ مرة على مسرح بابيلون خلال عام، وترجمها بسرعة كبيرة توفوڤين Tophoven إلى

اللغة الألمانية، وترجمها (بسرعة أخف) بيكيت إلى اللغة الانكليزية. ولاقت نجاحاً أوروبيّاً فوريّاً. قدّمها بيترهال في لندن عام ١٩٥٥، ثم قدّمها عام ١٩٥٦، في ميامي، آلان شنايدر، الذي صار، مثل بلان في فرنسا، أخلص المخرجين لبيكيت في الولايات المتحدة، وخلال عدة سنوات عُرضت على مسارح العالم أجمع.

١٩٧٥ بيكيت المخرج

أخرج بيكيت بنفسه عدداً كبيراً من مسرحياته في ألمانيا: «نهاية اللعبة» عام ١٩٦٧، «الشريط الأخير» عام ١٩٦٩، «آه! ما أجمل تلك الأيام» عام ١٩٧١، ولم يخرج مسرحية «جودو» إلا عام ١٩٧٥ على مسرح شيللر في برلين. لعلّ هذا الترتيب الزمني يترجم ترتيب الأفضلية" بعد خمسة وعشرين عاماً أعطى بيكيت حكماً نقديّاً على مسرحيته الأولى نعثر على حيثياته في الشهادات التي بحوزتنا عن تدريبات في انتظار جودو، Warten auf Godot، وحسب شهادة مساعده والتر اسموس تحدث بيكيت عن مسرحية «مضطربة» (وربما عن «ركام») وكان إخراجه للمسرحية يهدف إلى تصحيح هذا «الخلل». اهتمامه الزائد بالدقة، وربما الشكلية، صدم كل المشاهدين، ويمكن قراءة ذلك في كرّاسه المؤلف- المخرج. وعلى نقيض بلان، الأكثر عفوية، والأكثر ثقة بديناميكية العرض، والعمل مع الممثلين، جهّز بيكيت المنصة بكل دقة، وسجل كل عناية مخطط الحركات والتنقلات.

لكن رغم اختلاف منهجيهما، توصل الاثنان إلى نتائج متشابهة: حدّد بلان طريقته على أنها «نوع من أنواع الباليه» واشتغل بيكيت على فكرة الرقص الإيقاعي Chorégraphie وقد فهم الاثنان العلاقات بين فلاديمير واستراغون على أنها ديناميكية الجذب- الطرد (تحدث بلان عن «انبساط القلب» و«انقباضه» وتحدث بيكيت عن «مطاط» يُشدّ ويُرص. . .) وكلاهما لعب على الفرق في القامة بين البطلين: فعند بلان، ريمبورغ- فلاديمير أقصر من لاتور- استراغون بحيث أن الضعيف يحمي القوي، أما عند بيكيت فإن فلاديمير- ستيفان فيجر،

الطــويل النحيل، يهــيـمن بقـامتـه على استـراغـون الأحـدب الذي قـام بدوره هورست بولمان.

لكن بيكيت شدّد على الدوران والتناظر، إذ جعل من لعبة المرايا، والتبادل، والتحوير منهجًا، وهذا مارأيناه في بناء المسرحية، أما روبي كون، فيلحّ، في مقالته عن «العـمل المسـرحي» التي ورد ذكرهـا، على غمنمـة طريقـة المشي، وعلى الطريقـة الإيقـاعيـة التي تستـخدمهـا الشـخصيـات في الجلوس والوقوف والسقوط، وعلى مزامنة (توقيت) كل الحركـات. لقد فوجئ برنار دور بدقـة التـمثيل التي تشبه دقة الرياضيات، وبدقـة الإلقاء و«ثقـة الممثلين شبـه الجليـدية» و«تروس آلة متقنة الصنع» تعـمل بشكل رائع؛ لكـنه يكشف الاهتـمـام الزائد بالـوضـوح (مونـولوج لاكي الذي «يقال عنه» عادة إنه بلا معنى، يغـدو أعـجوبة في الـذكـاء) وفوق ذلك كله، التـركيز على العنصر الكوميدي الذي سيصبح من الآن فصاعداً السـمـة التي ستطبع تاريخ إخراج المسرحية.

١٩٧٨: التكريس

عـام ١٩٧٨ عُرضت مسـرحيـة جـودو في مكانين أسطوريين، مناقضين تمامًا لمسرح بابليـون الصغير وهمـا الكـوميدي فرانسيز، وصالة الشـرف في قصـر البابوات في مـدينة اڤينيـون، تكرّست المسـرحـيـة على أنهـا كـلاسيكية وصـارت في مـتناول الجمهور العريض.

منذ عـام ١٩٥٣، قـدّم روجيـه بلان مسـرحيات جينيه (الـزنـوج، البـاراڤان) ومسـرحيات اداموڤ، لكنه بقي مـخلصًا لبيكيت، اللقاء العظيم في حيـاته. قـدّم «نهـاية اللعبـة»، «الشـريط الأخيـر». «آه مـا أجـمل تلك الأيام». وبعـد إعادة تقـديم مسرحـيـة جـودو مـرات كـثيـرة (على مـسـرح ايبرتو Hebertot عـام ١٩٥٦، وعلى مسرح الاوديوون عام ١٩٦١- وحينها استبدلت القطع القماشية بستارة متحركة.

واستبدلت حمّالة المعاطف بشجرة رسمها جياكومتي- ثم عرضت على مسرح ريكاميه عام ١٩٧٠) قدّمها على مسرح الكوميدي فرانسيز في ديكور صمّمه ونفّذه ماتياس، وكان الثنائي الذي شكّله ميشيل اومون (فلاديمير) وجان- بول روسبّون (استراغون)، يجسّد، بشكل نموذجي، كما يرى بلان «ذلك التصادم المادي بين جسدين» يعطيان الانطباع في إمكانية «اندماج» أحدهما في الآخر.

في العام نفسه، عُرضت المسرحية في مهرجان افينيون أمام ثلاثة آلاف مشاهد، في صالة الشرف، من إخراج التشكيلي اوتومار كريكا، مؤسس مسرح زابرانو Za Branou (الذي انتهى عام ١٩٧٢)[1] وهنا أيضًا قدّم المسرحية ممثلون مشهورون: على منصة على شكل قطع ناقص، وضمن مساحة بيضوية كبيرة ٨×١٢م، منفصلة عن المنصة، لعب الثنائي جورج ويلسون- روفوس على التعارض الجسدي من جديد، وقدّم جوزيه ماريا فلوثات شخصية لاكي بشكل أذهل الجميع، إذ بدا مثل فتى الشاشة الأول، لكن بوزو، الذي أدّى دوره ميشيل بوكيه، المحيّر، المتملّق، العنيف، الذي لاتظهر قسوته إلاّ في أوقات متقطعة، هذه الشخصية أثارت اهتمام النقد أكثر من سواها.

سنوات التسعينات: جودو من عصرنا

في بداية التسعينات، تحرر مخرجان (مؤلفان مسرحيان أيضًا) هما جويل جوانو وفيليب ادريان من «الارثوذكسية» البكتية، وأكّدا مواقف قاطعة مسبقة إذ تصرّفا بحرية كبيرة فيما يتعلق بالمكان واختيار الممثلين.

حدّد جويل جوانو (مسرح نانتير ١٩٩١) الحدث في منظر صناعي، في إحدى الضواحي واستبدلت الشجرة بمحوّل كهربائي محطّم؛ مغطى بالأسلاك والكابلات. رفض لازمنية «المتشردين الميتافيزيكيين» الأبديين، وقدّم شخصيات من أيامنا. فلاديمير (أدّى دوره داڤيد ڤاديلوف الممثل الطويل ومخرج مسرحيات

---

(١) من أجل دراسة تفصيلية لهذا العرض؛ انظر دراسة اوديت أصلان في العدد العاشر من مجلة «دروب الإخراج المسرحي» CNRS ١٩٨٢.

بيكيت) أعمر من استراغون بشكل واضح (أدّى دوره فيليب دومارل) ويمكن أن يكون والده أو أخاه الأكبر، يرتدي سترة عامل من الخمسينات، مازال يؤمن ببعض اليقين الايديولوجي الذي يؤمن به «المناضل»، على عكس استراغون الذي يرتدي كنزة بياقة عالية، وبنطال من هذه الأيام، ويبدو أنه ماعاد يؤمن بشيء، أما لاكي، وقام بدوره كلود ميلكي، فيقدّم صورة «عامل مهاجر، يلعب بالحبل والكرة كطفل». بوزو، وقام بدوره أولاً كريستيان روشيه، ثم جوانو نفسه، يجسّد وقاحة رجل شارك في كل الصراعات الدامية في هذا القرن، إنه «خيّال من سفر الرؤيا يلعب مع الشيطان»[1]. وبعد عامين، في شهر آب (أغسطس) ١٩٩٣، قدّمت سوزان سونتاغ المسرحية في سيراجيفو أثناء الحرب، مع ممثلين يوغسلاف.»

«كنت أسعى لتصحيح الصورة الخاطئة عن كائنات منبوذة في فرنسا في سنوات التسعينات» وهذا الكلام الذي قاله جوانو يلتقي مع تفكير فيليب ادريان، في عام ١٩٩٣، وعلى المنصة الفسيحة في مسرح لانجيت (كارتوشري دوڤانسين Cartoucherie de Vincennes)، وهي بيدر مقفر مغطى تمامًا بالرمل، قدّم ادريان ممثلين شابين كانا من تلاميذه في الكونسرفاتوار: هذه المقاربة لمسرحية جودو استمدت قسمًا من فائدتها وقوتها من نقطة الانطلاق «التربوية» هذه: يشعر المرء أنها ولدت من عمل المخرج مع صفه الذي يؤدي التدريبات على المسرحية، كما رواه على شكل حوار في مقالته «لحظة بلحظة»[2].

«مسرح العبث... صار نوعاً، وكونه كذلك، صار ملجأ المهرّجين

---

(١) من مقالة «ليس الإنسان، بل هذا الرجل» في «العالم المسرحي عند صمويل بيكيت» «المسرح اليوم» العدد الثالث من CNDP ص٤١.

(٢) «لحظة بلحظة» في صف التدريبات «اكت سود Actes Sud، أوراق» ١٩٩٨.

الميتافيزيكيين، ذلك رائع في الخمسينات، لكن، من أجل تجديد حيوية مسرح بيكيت، أنا مؤمن بضرورة اختراع شيء آخر»[1]، التحرر من قوالب «النوع» يعني محاربة الجمود والتجريد. لقد أعطي ادريان للشخصيات سيرة ذاتية، وأخذ «معركة» فلاديمير بمعناها الحرفي، فجعل منه ملاكمًا قديمًا، استمر يلاكم في الفراغ، ويتذكر صرعاه القدامى ليدرك عذاب استراغون. لم يقدّم على المسرح تكراراً لما سبق من كليشيهات «العبث» بل اختلافًا بين الشخصيات وبين الفصول. بين الفصل الأول والثاني، تأزم الموقف جداً حتى «دمّر» استراغون (أوحى ادريان للممثل أن خصمه «أثخنه» بالكلمات بين الفصلين، فتورّمت عينه وازرقت، وشرمت أذنه) «هذا العطب لايمكن أن يغيب عن فلاديمير. الأقوى هو الذي لايدع شيئًا من ذلك يظهر، حتى لو بذل قصارى جهده في محاولة إنقاذ رفيقه من العدم الذي يتلقفه. الدعابة والتهريج لهما مهمة. بل حتى ضرورة مطلقة: الحفاظ على حياة الشخص»[2]. يمكن أن يكون للتهريج دور علاجي «علبة القبعات التي تبدو لنا، عند القراءة، لعبة غامضة، هي في الحقيقة لعبة أدوار يسعى فلاديمير من خلالها، وبسذاجة، أن يعيد استراغون من جديد إلى جو المسرحية»[3]. كل الآراء المسبقة التي أعلنها ادريان، تؤكد انتماء هذه المسرحية «مابعد الذرية Post-atomique» إلى أيامنا بجعلها بؤرة للتعاون وربما للصداقة وتركيزها على الاقتلاع والهامشية. وهذا هو أيضًا خيار باتريس كيربرا Patrice Kerbrat في أحدث إخراج باريسي للمسرحية (مسرح رون- بوان ١٩٩٦، مع بيير ارديتي في دور فلاديمير، ومارسيل ماريشال في دور استراغون، روبير هيرمش في دور بوزو، وجان- ميشيل دوبوي في دور لاكي). ودون أدنى شك، فإن «المتشردين» البيكتيين في

---

(١) المصدر السابق، ص٢٤٧- ٢٤٨.

(٢) المصدر السابق، ص٢٥٣.

(٣) المصدر السابق، ص٢٥٤.

الخمسينات، لايمكـن ، في التسعينات ، إلا أن يجسّد العاطلين عن العمل أو من لا مأوى لهم (SDF) .

أظهـر هذا المرور السريع فـراغًـا مفـاجـئًـا من النظرة الأولى . نـادرون أولئك المخرجين العظام في السبعينات الذين تعاملوا مع مسرح بيكيت . يمكن أن نطرح ، طبعًا ، مسألة «الوفاء» للإرشادات المسرحية التي لاتنسجم إلاّ بصعوبة مع الحرية التي يطالب بها من يحاولون فرض نظرتهم إلى العالم ، ولغتهم الخاصة من شيرو إلى ڤيتز ، ومن لافلّي إلى بوب ويلسون . هذه المسألة القديمة الجديدة تمّ إلغاؤها وساد الاعتقاد بتجاوزها منذ زمن بعيد (حتى في الأوبرا ، وهي أكثر الأنواع ثباتًا وتقليدية : ففي مدينة بيروت[1] تخلّى شيرو نهائيًّا ، عام ١٩٧٦ ، عن إرشادات واغنر حول أوبرا «الحلبة») . الالتزام الحرفي بالإرشادات صار اليوم وضعًا لايطاق ، مما يؤدي إلى «تعطير» العرض (لا نساء في مسرحية جودو ، ولا ألوان في مسرحية نهاية اللعبة ، وهذا ما دفع المخرج جيلداس بورديه إلى تغطية الجدران الوردية بنسيج التوال الرمادي ، ثم سحب اسمه من أفيش (إعلان) الكوميدي فرانسيز عام ١٩٨٨ . . .)

لكن مسألة إخراج مسرحيات بيكيت تتعدى مشكلة الإرشادات . طريقة كتابة مسرحية جودو هي التي جعلت منها مسرحية «كلاسيكية» بمعنى أنها ليست مسرحية غير قابلة للنقد أو مقدّسة ، بل ضرورية ، ومغلقة كأنها توليفة موسيقية . وعلى شاكلة بعض أوبريتات موزار (زواج فيجارد) أو بعض مسرحيات تشيخوف ، يبدو أن النص في مسرحية جودو يفرض طريقة إخراجه الخاصة : يقتصر دور

(١) Bayreuth : مدينة في مقاطعة باڤاريا في ألمانيا ، على نهر المين ، تشتهر بالمسرح الذي شيّده ملك باڤاريا لويس الثاني لتقديم أعمال ريتشارد واغنر (١٨٧٦) (لاروس) .

المخرج والممثلين على اللعب على فجوات نادرة في هذا الكلام الموجز، القاسر (يجبر الجميع على سلوك طريقة محددة).

أحسّ روجيه بلان، بانتقال المسرحية من مسرح بابيلون إلى الأوديون ثم إلى الكوميدي فرانسيز، أنه يكتشف من جديد الحلول نفسها، ويكتفي بنقل «اكتشافاته الصغيرة» إلى مكان أرحب، ومايصدمنا عندما نقارن طرائق الإخراج هي «الثوابت». يبقى، بالطبع، مايشكل، دون شك، حرية المخرج الأساسية، التي يتفرّغ عنها كل شيء: اختيار وتوزيع الأدوار في المسرحية.

ثوابت ومتغيرات

المدى: غواية الدائرة

كنا طرحنا، عند تحليلنا للإرشادات المسرحية، السؤال التالي: كيف تقدّم على المنصة «طريق في الريف»؟ قليل من المخرجين حاولوا ذلك. فضّل معظمهم في البداية، شكل الدائرة، إذ أن بناء المسرحية، ووضع الشخصيات التي «تدور في دائرة». وفكرة العطالة، والرجوع إلى السيرك، فرض شكل الدائرة. وعلى صورة السيرك، وعلى حلبته، عمل بلان في بداية الأمر، لكنه سرعان ماتخلّى عن ذلك إذ خيّل له أنه يختزل المسرحية، ولا يلاءم الفصل الثاني: ففكرة السيرك يجب أن تعرض بشكل غير مباشر ومتقطع.

عاد بلان إلى صورة الدائرة عند عرض المسرحية في الكوميدي فرانسيز: الديكور، أرض منحدرة، مجدبة، عليها آثار خطوات تبيّن فكرة الطريق، كما أنها دائرية مما يوحي «بالهضبة» بالمعنى الجغرافي للكلمة، لكنها توحي أيضًا بالقسم الأعلى من كرة: الكرة الأرضية؟ هذه الدائرة زادتها الإضاءة قوة؛ الإضاءة التي كانت ترسم مناطق من العتمة حول السطح المركزي الذي يدور عليه التمثيل؛ وهناك، أخيراً، بابان أحدهما على الباحة والآخر على الحديقة، تخفيهما الستائر، كانا يسمحان بتقديم عروض السيرك، ودخول المهرجين.

من المؤكد أن كريكا هو الذي دفع فكرة الدائرة إلى أقصى مداها. فإخراجه المسرحية لأول مرة (سالزبورغ ١٩٧٠)، كان يلعب، في مفهوم تلك الأيام، على

المسرح داخل المسرح؛ فديكور سفوبودا Svoboda (مثل ديكور بيدوزي Peduzzi في مسرحية «ايطالية في مدينة الجزائر» للمخرج شيرو ١٩٦٩) كان يمدّ مقاعد الصالة حتى المنصة، ومرآة فخمة في آخر المنصة تعكس شخصيات المسرحية حينًا، والجمهور حينًا آخر. كان الموقف المسبق الذي اتخذ في مهرجان اڤينيون مختلفًا جداً: القطع الناقص الأبيض، و«الكرة» العائمة في الفراغ تحمل على التفكير بأحد الكواكب، أو جزيرة من الجزر، وتوحي بأبعاد ميتافيزيكية أو كونية (على نمط التجريد في «بيروت الجديدة» لڤايلاند واغنر Wielanl Wagner) كما كانت توحي بفكرة التوحد، وبفضل بؤرتها المزدوجة، وكونها ثنائية القطب (الأعلى والأسفل، الشجرة والحجر) كانت تفرض مدارات متحدة المركز على المنصة، وحولها: لم يدخل الخادم السطح المركزي الذي يدور عليه التمثيل، بل كان يدور ببطء، وانتظام حول القطع الناقص.

لقد صُوِّرت الشجرة بطرائق متنوعة جداً: متكلفة، انطباعية، واقعية، منمنمة... (اكتشف بلان في الكوميدي فرانسيز أن أقوى انطباع بعدم الواقعية هو أن يعرض شجرة حقيقية، فطلب شجرة ليمون يابانية). أوحت تلك الشجرة، بشكل مباشر كثيراً أو قليلاً، بالصليب، وأوحت كذلك بالجسد الإنساني؛ فلعبة التخبئة خلف الشجرة يمكن أن تدعم التشابه بين الأغصان والذراعين، وتجعل استراغون «مصلوبًا».

الملابس: اختيار «الزي الموحّد»

لم يعطِ بيكيت أية إرشادات عن الملابس ماعدا القبعتين الصفراوين، ومن هنا ولدت فكرة «لاملابس محددة» التي تكررت عدة مرات. اقترح بلان، ذات مرة، أن يلبس الممثلون ملابسهم الخاصة، أما كريكا فقد طلب منهم... أن يفصّلوها بأنفسهم.

هذا «الفراغ» في الإرشادات ترك للمخرج هامشًا عريضًا من الحرية لم يُستغل جيدًا، ولذا نجد قليلاً من التنوع في طريقة التعامل مع الثياب، وسرعان مافرضت صورة عامة نفسها وأعيد نسخها (هياكل سوداء، مبهمة تقريبًا، وثياب برجوازية لارونق لها، إنها «أزياء» المتشردين).

يفرض اختيار الملابس، مع ذلك، مجازفات خطيرة؛ بدءًا بتحديد العصر. مثل الديكور، بل أكثر منه، تحدد الملابس زمان المسرحية، أو خارج الزمن. نادرون هم المخرجون الذين تخلّوا عن صورة «المتسكعين الأبديين» وآثروا تحديد المدّة الزمنية (جوانو).

تحدد الملابس أيضًا نمط العلاقات بين الشخصيات: إنها تسمح بتمييز صفاتهم الخاصة، أو عدم التمييز فيما بينهم، تبيّن تراتبيتهم أو مساواتهم، وهنا نلاحظ أيضًا نزوعًا إلى المساواة والتوحيد. لعب بلان، عند إخراج المسرحية على تعارض كبير بين بوزو والآخرين: الجنتلمان الذي يضع ربطة عنق، ويرتدي بنطال الركوب، وينتعل جزمة طويلة الساق، أما لاكي، بسترته الحمراء (التي لاتنسجم مع قماطه المخطط وبنطاله القصير جدًّا) فهو الصورة النموذجية للخادم. ومع توالي العروض كان بلان يلغي أولاً بأول تلك الفروقات؛ ففي عام ١٩٧٨ ارتدى بوزو ولاكي ملابس تشبه ملابس فلاديمير واستراغون، أي أنهما «تحوّلا إلى متشردين» بدورهما.

عندما أخرج بيكيت المسرحية في برلين، أظهرت طريقة معالجة الثياب الرغبة في إبراز التناظر والتقابل: في الفصل الأول، يرتدي فلاديمير سترة سوداء، وبنطالاً مخططًا، ويرتدي استراغون سترة مخططة وبنطالاً أسود، وتنقلب الصورة في الفصل الثاني، ويرتدي بوزو بنطال كاروهات، ونجد الكاروهات (المربعات) على سترة لاكي..

أخذ كريكا الفكرة وطوّرها إذ أعطى الانطباع أن الشخصيات تبادلت الملابس فيما بينها (بنطال واسع جداً وسترة ضيقة جداً لاستراغون، وعكس ذلك لفلاديمير). إضافة إلى هذا التلاعب «الشكلي» فقد سلّطت هذه الطريقة الضوء على موضوعة أساسية في المسرحية أو وهي تبديل المواقع والحركة الدائرية.

التمثيل: نحو «الأنسنة»

هل هناك أسلوب محدّد في التمثيل البيكتي؟ أثبت تحليل النص ذلك. يتحتم على ممثل مسرحيات بيكيت أن يتقن الإلقاء، وأن يمثّل أشياء كثيرة في وقت واحد، وأن يكون قادراً على خلق الوقفات دون انقطاع. إنه غير قادر أبداً على الاستقرار في «حالة» ما، ولا أن يعتمد على استمرارية درامية أو سيكولوجية.

على الممثل أن يمثّل تمثيلاً «حقيقيّاً» لكن ليس «طبيعيّاً»، يترك هذا الشعار الذي أطلقه بلان، ويؤكد ضرورة الإيجاز والنمنمة، يترك هامشاً عريضاً لحرية التمثيل؛ وهذا واضح، كما رأينا، في حالة لاكي: ليس هناك أمور كبيرة مشتركة ما بين لاكي كما قدّمه جان مارتان، لاكي المذهور، الذي يغطي الزبد شفتيه، المرتجف من قمة رأسه إلى أخمص قدميه خلال «مونولوجه» الطويل (صورة كريهة جعلت المشرفة على الملابس تتقيأ عشية التجربة الأخيرة للمسرحية مما أثار دهشة بلان. . .) وبين لاكي ما قدّمه فلوثات؛ ولا ما بين بوزو كما قدّمه بلان «المركّب» من كرش زائف، ورأس زائف، غريب الأطوار، المهرج، وبين بوزو الذي قدّمه بوكيه، المتجمد العواطف، القلق، المتألم.

يعكس تطوّر الأداء والإخراج تطور المسرحية ذاتها، فنحن ما عدنا نقرأ مسرحية جودو كما كنا نقرأها من قبل، بل مسرح بيكيت بوجه عام. فالإخراج الفرنسي لمسرحية «آه ماأجمل تلك الأيام» على مسرح اوديون- تياتر دو فرانس (١٩٦٣) يشكل، دون شك، منعطفاً حاسماً: فشخصية ويني، كما قدمتها مادلين

رينو أثارت حفيظة النقد البريختي، الذي كان يشكك «بالنزعة» «الطبيعية» لمسرحية يتمّ فيها التطابق مع الشخصية بمنتهى السهولة، لكن أنصار بيكيت التقليديين ما كانوا أقلّ تحفظًا فيما يتعلق بالتمثيل «السيكولوجي»؛ وهذا يدفع المسرحية في الاتجاه الخاطئ (نحو عكس المعنى؟)؛ وربما بدا لهم النجاح الجماهيري الذي حققه بيكيت مشكوكًا فيه. .

عام ١٩٧٨ اتجهت تعليقات النقاد على إخراج كريكا لمسرحية جودو في نفس الاتجاه: لقد أبرزوا نزعة «الأنسنة»، والرقة، والأريحية، والفكاهة، وهذا الرأي لاينبع فقط من العرض نفسه بل من النظرة التي ننظر بها إلى بيكيت في هذه الأيام: لقد أخلى بيكيت «التراجيدي- الميتافيزيكي» المكان إلى بيكيت آخر أقرب إلينا، ولم تعد شخصياته مرعبة، مشوّهة، أو حتى غريبة، لقد صارت مألوفة لنا، إنها نحن بالذات.

لقـــاءات
مـع
صمويـل بيـكيت

العنوان الأصلي للكتاب:

CharLes Juliet

Rencontres avec

SAMUEL BECKETT

«حيثما تجتمع الظلمة مع النور
نجد أيضًا ما لا يمكن تفسيره»

«صمويل بيكيت»

٢٤ تشرين الأول (اوكتوبر) ١٩٦٨

تحدثت في الانترفون؛ فدعاني للصعود. عندما خرجت من المصعد كدت اصطدم به. كان ينتظرني على بسيطة الدرج. دخلنا إلى مكتبه، جلست على كنبة صغيرة مقابلة لطاولة عمله، بينما جلس على كرسي دائري صغير، بوضع مائل بالنسبة لي. استقرّ في وضعه المألوف؛ غير منشغل، ساق تلتف على الأخرى، ذقنه على راحته، محني الظهر، نظراته ثابتة على الأرض.

خيّم الصمت، وكنت أعرف أن قطعه ليس سهلاً. يا لها من فكرة غريبة أن آتي لأسأل ذاك الذي ما هو إلاّ سؤال كبير. زاغت نظراته، لكن عندما أحسست بعينيه تثبتان عليّ، زاغت نظراتي أنا. إذن، وجدت نفسي أمام هذا الرجل الذي قدّمت لي مؤلفاته الشيء الكثير، وأمضيت معه، في أوقات عزلتي، حوارات لاتنتهي. لهذه الأسباب كلها، أحسست أنه صديق، لكنني دهشت عندما اضطررت للاعتراف بأنني لست سوى نكرة بالنسبة إليه. وخلال هذا اللقاء تعذبت في تحقيق الانسجام بين هذه المعطيات المتناقضة بطريقة عدوانية.

كان الصمت كبيراً حتى كاد يتجمّد. تذكّرت، فجأة، مع شيء من الخشية أن بيكيت ربما قابل أحدهم -وهذا ما أطلعني عليه موريس نادو- وتركه ساعة أو ساعتين دون أن ينبس بكلمة واحدة.

راقبته خلسة. إنه رصين، عابس، حاجباه كثيفان، لنظرته كثافة لاتحتمل. وبينما تملكني شيء من الخوف، جهدت في إصدار بعض الأصوات، إذ لم أستطع الكلام. رحت أشرح له، بصوت لايكاد يُسمع، أنني حاولت، وأنا في الثانية والعشرين من عمري، قراءة رواية «موللوي Molloy» وأنني لم أفهم شيئًا من ذلك الكتاب، لكن لم تراودني الشكوك في أهميته؛ وأنني حصلت على المؤلفات التي كتبها بعد ذلك، دون أية نية في قراءتها، وهذا أمر غريب، وأنني في ربيع ١٩٦٥، وبمحض الصدفة، قرأت عشرات الأسطر من كتابه «نصوص من أجل لاشيء» «Tesctes Pour rien». لم أقدر على ترك الكتاب بل التهمته بشغف؛ وبعد ذلك، غرقت في مؤلفاته التي أقلقتني جداً، قرأت، وأعدت قراءة كل كتاب من تلك المؤلفات. أكثر ما أثّر بي، ذلك الصمت الغريب الذي يهيمن على «نصوص من أجل لاشيء»، صمت لايمكن بلوغه بأشدّ حالات التوحّد، عندما يتخلّى الإنسان عن كل شيء، وينسى كل شيء، ولم يعد يمتلك السمع الذي يلتقط الأصوات الهامة، بينما يغرق كل شيء في الصمت. صمت عجيب، نعم، يزيد في عري الكلام، كلام دون فصاحة، دون صياغة أدبية، لايتطفل عليه أدنى مغزى يحتاجه ليعرض مايجب التعبير عنه.

وافق بصوت خافت:

- نعم، عندما نستمع لبعضنا لن يكون حديثنا عن الأدب.

أعرف أنه كان مريضًا جداً خلال الأشهر الأخيرة، وهذا هو سبب إلغاء هذا اللقاء الذي حُدّد موعده في ٣ أيار (مايو). في اليوم السابق كان قد حضر حفلة افتتاح معرض هايدن Hayden، وخلال الليل ظهرت عليه أعراض المرض. تحدثت مدام بيكيت عن نزلة برد واتفقنا على أن الموعد المقرر لم يُلغ بل يؤجل عدة أيام. لكن عبثًا انتظرت رنين الهاتف.

بعد أربعة أشهر عرفت أنه كان يعاني من خرّاج في الرئة، فتساءلت إن كان ذلك نتيجة بعيدة لذلك اليوم المشؤوم قبل الحرب، إذ ذات مساء، وفي وسط الشارع، ودون أدنى سبب، طعنه أحد المتشردين.

سألته عن أخبار صحته، فأخبرني، ثم انزلق الحديث إلى الشيخوخة.

- تمنيت دائمًا أن تكون شيخوختي طويلة وحيوية... لايتوقف المرء عن الاحتراق، بينما الجسد يتلاشى... فكّرتُ كثيراً بـ ييتس Yeats... أروع قصائده كتبها بعد سن الستين...

جوابًا على أسئلتي، حدثني عن السنوات المغرقة في الكآبة التي عاشها بعد أن قدّم استقالته من جامعة دبلن. عاش أولاً في لندن، ثم في باريس. كان قد تخلّى عن متابعة عمله الجامعي الناجح، وما كان يحلم أن يصبح كاتبًا. سكن في غرفة صغيرة في أحد فنادق مونبارناس، وكان يشعر بالضياع، والانسحاق. ويعيش كخرقة بالية. ينهض عند الظهر. وكان يمتلك من القوة مايكفيه فقط ليصل إلى أقرب مقهى ليتناول فطوره. لم يكن قادراً على فعل أي شيء؛ حتى أنه كان عاجزاً عن القراءة.

- رضيتُ أن أكون ابلوموف[1]... ثم يضيف بصوت ضعيف جداً وبإرهاق:

- كانت هناك زوجتي... لقد كان الحال صعبًا...

طرحت عليه أسئلة أخرى، لكن كان يتذكّر بصعوبة. أراد ألاّ نعود إلى تلك المرحلة. حدثني عن النفق، وعن الفجر الذهني... ثم:

- راودني دائمًا الإحساس أن في أعماقي كائنًا قتيلاً. جرى اغتياله قبل ولادتي. وكان يتحتم عليّ أن أعثر على هذا الكائن المغتال من جديد؛ وأن أحاول

(١) ابلوموف Oblomov: بطل رواية كتبها ايفان الكسندر روڤيتش غونتشاروف (١٨١٢ - ١٨٩١). أحد أكبر ممثلي الواقعية النقدية في القرن التاسع عشر، تتبدى السمات الأساسية لشخصية ابلوموف في الخمول والكسل وانعدام المبادرة وغياب الاهتمام بكل مايحدث في هذا العالم من أحداث وتطورات. من منشورات وزارة الثقافة ضمن سلسلة «روايات عالمية»، ترجمة د. يوسف سلمان.

إعادة الحياة إليه. . ذات مرة، ذهبت لسماع محاضرة ليونغ Jung. . . تحدّث عن إحدى مريضاته، صبية في مقتبل العمر. . . وفي نهاية المحاضرة، وبيما كان الناس يخرجون، بقي يونغ صامتًا، وكما لو أنه يتحدّث لنفسه، وقد أدهشه الاكتشاف الذي توصّل إليه منذ لحظة، أضاف:

- في الحقيقة، إنها لم تولد إطلاقًا.

يتملكني دائمًا الشعور أنني أنا أيضًا لم أولد إطلاقًا.

تشكل نهاية هذه المحاضرة إحدى حلقات كتاب «كل أولئك الساقطين Tous Ceux qui Tombent»

«مدام روني: أذكر أنني حضرت ذات يوم محاضرة لواحد من أولئك الاخصائيين الجدد في الأمراض الذهنية، لقد نسيت الكلمة، كان يقول. . .

السيد روني: طبيب عقلي؟

مدام روني: لا، لا. مجرد ضيق عقلي. كنت أتمنى لو ألقى بعض الضوء على وسواسي القديم بأرداف الحصان.

السيد روني: طبيب بيطري؟

مدام روني: لا، لا، مجرد بؤس عقلي؛ سأذكر الكلمة أثناء الليل، روى لنا حكاية فتاة صغيرة، غريبة الأطوار جداً، وبائسة، وروى كيف أنه وبعد أن عالجها خلال سنوات دون نجاح، تخلّى عن معالجتها ولم يجدْ فيها شيئًا غير طبيعي. لم يكن لديها أي شيء. الشيء الوحيد الذي كانت تعاني منه كما رأى، هو أنها كانت في مرحلة الاحتضار. لذا نفض يديه منها، وبالطبع ماتت بعد مدّة قصيرة.

السيد روني: حسنًا، وماذا فيها من أمر خارق؟

مدام روني: لاشيء، إنها مجرّد أشياء قالها، لكن طريقته في قولها مازالت تلاحقني منذ ذلك الزمن.

السيد روني: إنك تفكرين بها في الليل، وأنت تتقلبين في فراشك كالدودة، ولا تقدرين أن تغمضي عينيك.

مدام روني: أفكر بهذا وبأشياء أخرى... مرعبة (بعد صمت) بعد أن انتهى من قصة الفتاة الصغيرة، ظل منحنيًا على طاولته بعض الوقت، دقيقتين على الأقل، ثم رفع رأسه فجأة وصرخ، كما لو أن الوحي هبط عليه، إنها لم تولد في الواقع أبدًا. (بعد صمت). لقد تحدّث دون أن يدوّن ملاحظات. (بعد صمت) لقد انصرفت قبل نهاية المحاضرة..

عام ١٩٤٥ عاد بيكيت إلى ايرلندا لزيارة والدته التي لم يرها منذ بداية الحرب ثم كرر زيارته عام ١٩٤٦، وخلال إقامته تلك تكشّفت له بقوة المهمة التي عليه إنجازها.

- أدركت أن الحال لايمكن أن يستمر على ما هو عليه.

روى لي آنذاك قصة تلك الليلة، عند طرف مكسر الميناء، في دبلن، وكانت العاصفة تكتسح كل شيء، وما أسرّه لي موجود في هذا المقطع من كتابه الشريط الأخير La derni`ere bande:

«لايمكن لتلك السنة أن تكون، روحيًا، أكثر سوادًا وبؤسًا، حتى جاءت تلك الليلة المشهودة من آذار (مارس)، عند طرف المكسر، والمطر يهطل مدرارًا، إذ غدا كل شيء في غاية الوضوح، وهذا ما لن أنساه أبدًا. الرؤيا أخيرًا، وما رأيته فجأة آنذاك هو أن الإيمان الذي قادني طيلة حياتي، ألا وهو معرفة الارتباط الذي لايمكن فصم عراه مابين العاصفة والليل، بين نور الإدراك والنار، وأنا على تلك الصخور الغرانيتية، والزبد يتطاير في نور المنارة، ومقياس الريح يدور كالمروحة. لقد صار واضحًا أن تلك الظلمة التي كنت أبذل قصارى جهدي للتخلص منها، كانت في الحقيقة أفضل شيء لي».

- كان يجب التخلص من تلك السموم. . . (كان يقصد، دون أدنى شك، الحشمة الفكرية، والمعرفة، والقناعات التي نؤمن بها، والحاجة للسيطرة على الحياة. . .) يجب إيجاد اللغة المناسبة. . . عندما كتبتُ الجملة الأولى من رواية موللوي، لم أكن أعرف إلى أين أسير؛ وعندما أنهيت الجزء الأول، كنت أجهل كيف سأتابع. جاء كل شيء هكذا، عفو الخاطر، دون تشطيب. لم أحضّر شيئًا أبدًا، لاشيء مُعدّ مسبقًا.

نهض، وتناول من أحد الأدراج دفتراً سميكًا، غلافه بلا رونق، وقدّمه لي. إنه مخطوطة «في انتظار جودو. En attendant Godot». أوراق عليها مربعات صغيرة، من الورق المألوف في زمن الحرب. أوراق رمادية، خشنة، من نوعية رديئة. الصفحات اليمنى فقط كانت مغطاة بكتابة دقيقة مائلة، تصعب قراءتها، قلّبت صفحاته بتأثر. في الجزء الأخير كانت الصفحات اليسرى مستعملة، لكن لقراءتها، يجب تغيير وضعية الدفتر. في الحقيقة، لم يحتو هذا النص على أية رتوش، وبينما كنت أحاول فك رموز بعض الأجوبة، راح يتمتم:

- سينتظم ذلك مابين الكفّ والورق.

لا: لم يقرأ الفلاسفة والمفكرين الشرقيين.

- إنهم يؤمنون بإمكانية الخلاص، أما أنا فأشعر أن لاخلاص، الحلّ هو الموت.

سألته إن كان يكتب، إن كان لايزال قادراً على الكتابة.

- العمل السابق يحرّم أي استمرار لهذا العمل. طبعًا أستطيع كتابة نصوص كنصوص «رؤوس ميتة Têtes mortes» لكنني لاأريد. لقد رميت منذ وقت قريب مسرحية قصيرة في سلّة المهملات. كل مرّة يجب أن يكون هناك خطوة إلى الأمام.

ساد صمت طويل.

- الكتابة قادتني إلى الصمت.

ساد صمت طويل .

– رغم ذلك، يجب أن أتابع إنني أواجه شيراً صخرياً ويجب أن أتقدم، هذا مستحيل، أليس كذلك. رغم ذلك، يمكن للمرء أن يتقدّم، أن يكسب عدة ميللميترات بائسة . .

حدّد له الطبيب وصفات دقيقة، والآن حان وقت تناول بعض الأدوية. اعتذر عن قطع هذا الحديث .

في رسالتي إليه وطلبت فيها لقاءه، أشرت أنني أعرف برام ڤان ڤيلد Bram Van Velde .

صداقة قديمة تربط بينهما، لكن برام ڤان ڤيلد يعيش في جنيف، لا يكتب أبداً، فلم يكن بينهما تواصل .

سألني عن أخباره .

إحدى لوحات برام ڤان ڤيلد تواجه مكتبه، وهي موجودة الآن ورائي، وكنت أعرفها .

إنها توليف ملغز، رسمها قبل الحرب، في مرحلة انتقالية .

أعرف كم كان بيكيت يحب تلك اللوحة، لكن من حقي أن أفترض أنه بشرائها، إنما كان يريد مساعدة رسّام يواجه أقسى الصعوبات في الحياة .

وبينما كنت لاأزال واقفاً، ألقيت نظرة عبر النافذة، وفي اكفهرار ذلك اليوم من أواخر الخريف، لمحت أسطحة وجدران سحب لاسانتيه La Santé.

حدثني عن برام ڤان ڤيلد بلهجة جعلتني أدرك المودّة العميقة التي يكنّها له .

تابع قائلاً :

- كانت حالته مرعبة. كان يعيش وحيداً في مرسمه مع لوحاته التي لايعرضها لأحد. فَقَدَ زوجته منذ وقت قريب وكان حزينًا جداً. . . ثم دعاني للاقتراب. لقد تحتّم إيجاد لغة جديدة، ومحاولة اللحاق به.

ثم استعلم عمّن أكون، وعن المسيرة التي قطعتها.

من جديد، طرحت عليه أسئلة أخرى عن عمله ومؤلفاته.

لا، لايقدر أن يكوّن فكرة عن شحنة الطاقة التي تحتويها تلك المؤلفات، ولا أن يتخيّل ماتمثله كتبه لم يقرأها.

- إنني أشبه الخلد في وكره.

منذ أن بدأ الكتابة «لم يعد يقرأ»، إذن هذان النشاطان متعارضان.

يرى أن دراســـته عن بروست Proust تدّعي المعرفة وتتعارض مع ماترجم إلى الفرنسية.

إذا كان قد اختار لغتنا فذلك لأنها، في نظره، لغة جديدة، تحتفظ بعبير الغرابة وتسهّل له الهروب من الآليات غير المنسجمة في لغته الأم.

عندما بدأ بكتابة رواية مولوي، كان يكتب في وقت مابعد الظهر، لكن عندما كان يحلّ الليل، ولايقدر أن ينام، كان يكتب في الصباح.

يعتقد أن مؤلفاته تحتوي بعض حالات الضعف، وأكّد أنه لم يحب بعض الشخصيات، فظنّ أنها «لن تنجح».

- هناك ضعف ضروري، وضعف آخر لن أغفره لنفسي.

سألته كيف يقضي أيامه، وإن كان ما أنجزه يشكل عونًا حقيقيًّا له في اللحظات التي يتأرجح فيها الإنسان، ويشعر أن قدميه لاتحملانه.

- في تلك الأوقات، ساعدني المرض كثيراً.

وبينما كانٍ ينهض ليتناول أحد كتبه ويجلس على الطاولة ليكتب إهداء لي، تركت نظراتي تستقر عليه.

جمالــه، رصانته، تركيزه، خجله المذهل، كثافة صمته، القوة التي يخلق فيها اللامرئي.

فكّرت أنه إذا كان مؤثّرًا لهذه الدرجة فذلك لما يراه المرء فيه، لكن ربما أيضًا لبساطته المطلقة. بساطة في التصرّفات، والتفكير، والتعبير، إنه، بالتأكيد، شخص مختلف بشكل جوهري، رجل متفوّق. أريد أن أقول: رجل يستقرّ في أخفض مكان، يستقرّ في حميمية التساؤل الدائم عن الأمور الجوهرية. فجأة تتكشف صورة بيكيت الذي لاعزاء له.

على بسيطة الدرج. تحدثنا لحظة أخرى. أخبرني أنه لايزال متعبًا جدًا واعتذر لعدم استبقائي على العشاء؛ لكننا حدّدنا موعد لقائنا في الربيع القادم وأكّد لي أننا سنتناول العشاء سوية آنذاك.

ساوره القلق لمعرفة كيف سأقضي إقامتي هناك. أجبته أن ليس في ذهني أي مشروع، وأنني، إذا كنت قد جئت إلى باريس، فهدفي الوحيد هو لقاؤه.

- لا، لا، ما كان يجب أن تأتي من ليون لتراني.

٢٩ تشرين الأول (اوكتوبر) ١٩٧٣

لماذا تركت خمس سنوات تمرّ قبل أن ألتقيه من جديد؟ في ربيع ١٩٦٩م لم أذهب إلى باريس، وفي الخريف، بينما كنت أستعدّ للكتابة إليه، فاز بجائزة نوبل، معجبون، جامعيون، معارف قدماء، رفاق قدامى في الثانوية والجامعة، أفراد من عائلته جاؤوا من فرنسا، وانكلترا، وايرلندا، وحتى من الولايات المتحدة. عانى بيكيت من الإرهاق وأسرّ ذات يوم إلى برام أن شقته تحولت إلى «مبغى حقيقي». إذن، قرّرت ألاّ أظهر خلال تلك السنوات.

حدّدنا مكان اللقاء في «بستان الزنبق La Closerie des Lilas». لم أدخل من قبل أبدًا إلى ذلك المكان. وبينما أنا أنتظره، سرح خيالي في التفكر بكل أولئك الكتاب المشهورين- جوليس، همنغواي، السرياليين وآخرين... - الذين جعلوا من ذلك المشرب مكانًا أسطوريًا. عند الساعة السابعة تمامًا، موعد لقائنا، لمحت قامتــه المديدة، نظارات داكنة، سترة من جلد الخراف، لفحة حمراء فاتحة جميلة بشكل مميّز.

اتجهت إليه وعرّفت عن نفسي. نظر إليّ بصمت خلال عدة ثوان، ممسكًا كفي في كفه، رفع نظاراته ودخلنا.

نزع سترته وأجلسني على مقعد طويل، بينما جلس على كرسيّ وَضَعَه بشكل مائل بحيث لانكون متواجهين. بنطال من المخمل الداكن، كنزة عالية القبّة بلون أزرق رمادي.

طوى كُمّيه، لونه برونزي، أعصابه مرتاحة، ابتسم، ثم استغرق في أفكاره فخيّم علينا صمت ثقيل كطبقة رقيقة من الاسمنت.

كيف نبدأ حوارنا؟ أن نتحدث عن أمور لاتحتل المرتبة الأولى من حيث الأهمية يبدو مستحيلاً كاستحالة أن أصدمه بالأسئلة التي أتمنى أن أوجهها إليه. كان يمتاز بنوع من الرصانة تفرض الصمت على حركاتك تشدك إلى المركز، توقظ فجأة ماينام في ليلك.

مرّت لحظة طويلة قبل أن أستطيع بدء الحوار.

كان قد أمضى خمسة أسابيع في المغرب. استأجر سيارة، وزار البلد، وسبح، وتنزّه في الأسواق القديمة، ونام على البلاجات.

«هل مارس أي نشاط خلال تلك الإقامة؟

- كلا. كان السفر هروباً أكثر مما هو متابعة أمر ما.

تحدثنا طويلاً عن برام. سألني عن أحواله، وإن كان يرسم، وماذا يرسم، وإن كان لايزال يحب المشي، وإن كان لايزال صامتاً كعادته. عبّر بيكيت عن أسفه لأنهما لايلتقيان، لكنني أكّدت له أن ذلك لايعني أن برام لايفكر به كثيراً.

حدثني عن أخت برام، جاكوبا، التي تعيش حياة قاسية في امستردام، مع صديق يصغرها كثيراً، لكنه كسيح. سألني إن كان برام يعرف ذلك، وقبل أن أجيبه تابع بابتسامة تشعّ بالمودّة:

- لا. إنه بعيد عن ذلك كله.

تحدّث بصوت خافت جداً، وجمل قصيرة، وبسبب الضوضاء، كانت كلماته تضيع أحياناً مما يمنعني عن فهم مايقول.

خلال الأوقات الماضية، عُرضت بعض مسرحياته، خاصة في ألمانيا، فسألته إن كان ذلك يثير اهتمامه.

- نعم. هذا جزء من التسلية.

اشتكى، أنه في مدينة كولن Cologne حيث قُدّمت مسرحية «نهاية اللعبة» لم يلتزموا بإرشادات الإخراج وحددوا مكان المسرحية في مأوى للعجزة. لقد حولّها ذلك إلى مسرحية كاريكاتورية.

حدثته عن عدد من حالات الرفض لقصتي «وات» و«موللوي» اعترف لي أنه هو الذي رفض النشر.

- ألحّت زوجتي سوزان حتى وجدت ليندون، في منشورات مينوي Editions de Minuit.

ولما حاولت إعطاء الأسباب التي بسببها لايمكن إلاّ أن يصطدم بالرفض، قال مستنتجًا:

- نعم، هناك نوع من البذاءة... بذاءة انطولوجية.

طرحت مسألة الترجمة فقال إنه هو الذي عليه أن يقوم بها، وإذا ماتخلّى عنها للآخرين، يجب عليه مراجعة النص كلمة كلمة، وهذا يتطلّب مزيداً من العمل، ومزيداً من المتاعب.

ما هو رأيه في الدراسات والمقالات التي كُتبت عنه؟ اعترفت له أنني غالبًا لاأفهم الكثير من تلك التحليلات التي تبدو لي كتشريح عقيم لحيوانات حيّة. طوّح بيده في الفراغ، كما لو أنه يطرد مايزعجك.

- هذا جنون الجامعيين...

حدثني طويلاً عن الشيخوخة، عن الأهمية التي يحتّلها السمع قياسًا بالنظر. من الآن فصاعداً، تصبح العين أقلّ أهمية بكثير.

لا. إنه لايكتب وهو يسير. لم، لم يعانِ من الأرق. لقد فوجئ إذ علم أنني أعرف كتابه «حالات الفشل Foirades». سيرسل لي آخر مسرحياته. عُرضت في لندن، ثم في ألمانيا، وسوف تقدمها مادلين رينو Madelaine Renaud التي لن تكون، على المسرح، إلاّ فماً فقط.

في هذه الأوقات، أعاد قراءة موللوي، وما تلاها من أجل طبعة جديدة.

ما هو الانطباع الذي تركته عندك هذه القراءة الجديدة؟

حتى رأسه، نظر في الفراغ. ورأيت أن ليس من اليسير عليه أن يجد جواباً. فجأة اكتسبت نظراته ووجهه جمود الصخر، واستطعت أن أرى آنذاك أنه بعيد جداً، وأنه نسي كل شيء ولم يعد يدرك لا الزمان ولا المكان. مشهد مذهل. كنت قريباً منه بأقل من متر واحد، لكنني كنت واثقاً أنه لايراني، دقّقت النظر إليه بانتباه مفترس.

كنت قد نسيت كم هو أصيل ومؤثر. وجه جميل إذا ما نظرنا إليه من أمام أو من جانب، وجه نقرأ عليه الحساسية المفرطة والحيوية، نظرة عرّاف، ذات حدّة هائلة. أنف أقنى، حواجب كثّة غير مشذّبة، وجنتان غائرتان غير حليقتين. فم عريض، شفتان رقيقتان. شعر رمادي كثيف مشعث.

مرّت دقيقتان، وربما ثلاث دقائق، كأنها زمن لانهاية له.. ثمّ عادت الحياة إلى ذلك الحجر فرفعت نظري عنه. زمن آخر طويل من الصمت. وبينما كنت استعدّ لطرح سؤال آخر. مقتنعاً أن السؤال السابق قد ضاع، قال مؤكداً:

- ما عدت أشعر أنني في بيتي... بعد قراءتها.

هذه الكفاءة تلاشت كليّاً وتلقائيّاً في مايشدّ اهتمامه، ويمكنني أن أؤكد أنني كنت قد شعرت بذلك وأنا أقرأه.

اكتشافاته الغزيرة كالشلال. تجعلك تلهث وتتركك مذهولاً، وطريقته الخاصة جداً في استغلال صورة ما أو استعارة، واستخراجه من ذلك استنتاجاً

مذهلاً بطريقة مواربة غير متوقعة، ذلك كله يجعلنا ندرك أنه يستثمر، في الكلمة المستعملة، كل طاقاته، وكل قدراته على الانتباه والاختراع، ونتيجة ذلك، يمتلك كل القدرة على الغوص تماماً في كل مايُطلب منه بإلحاح.

بحذر شديد، شرحت له أن مسيرة الفنان، كما أراها، لا يمكن فهمها دون التركيز الدقيق على الأخلاق.

صمت طويل.

- ما تقوله صحيح. لكن القيم الأخلاقية صعبة المنال. ولا يمكن تحديدها. من أجل تحديدها، يجب إصدار أحكام تقويمية، وهذا ليس بمستطاع. لهذا السبب لم أكن موافقًا أبدًا على فكرة مسرح العبث. هنا، يوجد حكم تقويمي. كما لايمكن الكلام عن الصحّ، فهذا يسبب بعض الضيق. يستطيع الفنان، أن يجد مخرجاً عن طريق الشكل؛ بإعطائه شكلاً لمن لا شكل له. وربما ليس إلاّ على هذا المستوى يمكن إيجاد إثبات مضمر.

سألته عن حياته، وكيف تمّتْ الأمور بالنسبة إليه.

وهو مراهق، لم يفكر أن يصبح كاتبًا، وبعد أن أنهى دراسته، انخرط في سلك التدريس الجامعي. عُيّن أولاً مساعد مدرّس في جامعة دبلن. لكن بعد عام، لم يستطع احتمال حياته فهرب، بالمعنى الحرفي للكلمة، إلى ألمانيا، ومن هناك أرسل كتاب استقالته.

- لقد تصرّفتُ بشكل سيّئ جداً

جاء إلى فرنسا، دون مال ودون أوراق. كان الرئيس بول دوميه Paul Doumer قد اغتيل منذ مدة (عام ١٩٣٢، وصار الأجانب يخضعون لرقابة دائمة.

ترجم قصيدة «الزورق السكران» لمجلة أمريكية مما وفّر له بعض المال. عاد إلى لندن لكي يتحاشى الطرد من فرنسا. حلُم، لمدة من الزمن، أن يصبح ناقداً أدبيًّا. اتصل مع عدة جرائد لكن دون جدوى. عاد إلى أهله.

كان في السادسة والعشرين من عمره، وكان يعدّ نفسه فاشلاً. عام ١٩٣٣ توفي والده وقد أثّر عليه هذا الحادث كثيراً. ورث مبلغًا قليلاً من المال فسافر إلى لندن وسكن في غرفة مفروشة وعاش في فقر مدقع.

عام ١٩٣٦، بعد أزمة طويلة، زار ألمانيا، بالقطار، وسيراً على الأقدام.

في صيف ١٩٣٧، وصل إلى باريس حيث استقر. أقام علاقات صداقة مع جير وبرام ڤان ڤيلد، وتردد على جياكومتي Giacometti، ودوشامب Duchamp.

ثم أُعلنت الحرب. عام ١٩٤٢، نجا هو وزوجته من مطاردة الجستابو ولجأ إلى روسيّون في منطقة الفوكلوز.

عام ١٩٤٥، عاد إلى دبلن لرؤية أمه. ثم أمضى عدة أشهر في سان- لو كرئيس مخزن ومترجم في مشفى أقامه الصليب الأحمر الايرلندي.

عام ١٩٤٦ رجع إلى ايرلندا، وخلال تلك الزيارة حدث التحوّل الذي غيّر، بشكل جذري، طريقته في الكتابة وتصوّره للقصة:

- هل كانت عودة الوعي تلك تدريجية أم خاطفة؟

تحدّث عن أزمة، عن لحظات مفاجئة من الإلهام.

- حتى تلك اللحظة، كنت أؤمن بإمكانية الوثوق بالمعرفة، وأنه عليّ أن أتسلّح على المستوي الفكري. في ذلك اليوم انهار كل شيء.

كلماته تنطق بها شفتاي:

«لقد كتبت موللوي وماتلاها إلى أن جاء اليوم الذي أدركت فيه حماقتي، آنذاك رحت أكتب الأشياء التي أشعر بها».

ابتسم وهو يهزّ رأسه.

حدث ذلك ذات ليلة. وبما أنه اعتاد التسكّع وحيداً فقد وجد نفسه على طرف مكسر الميناء؛ و العاصفة تعصف به. آنذاك بدا أن كل شيء يأخذ مكانه

الصحيح: سنوات من الشكوك، والأبحاث، والتحقيقات، والخيبات (بعد عدة أيام سيبلغ سن الأربعين) اكتسبت فجأة معنى ما، ورسّخت بجلاء صورة ما يجب عليه تحقيقه.

- تخيّلت العالم الذي عليّ خلقه كي أستطيع التنفس.

بدأ كتابة «موللوي» وهو لايزال عند والدته. تابع كتابتها في باريس ثم في مونتون حيث أعاره صديق ايرلندي منزله. لكن بعد أن أكمل الجزء الأول لم يكن يعرف كيف يتابع.

لم يعد يعرف ضيق السنوات الماضية، لكن بقي كل شيء صعبًا، تجد على الصفحة الأولى من مخطوطة موللوي الكلمات التالية:

«في حالة يأس من القضية».

بعد ذلك، حتى عام ١٩٥٠، تملّكه جنون حقيقي خلاّق فكتب «موللوي»، «مالون يموت Malone Meurt»، «في انتظار جودو»، «نصوص من أجل لاشيء Textes Pour rien»، «ما لايمكن تسميته L'Innommable»، وهي المؤلفات التي نالت رضاه. يعدّ، في الواقع، النصوص التي ظهرت بعد عام ١٩٥٠ مجرّد محاولات، وربما الصفحات المتميزة موجودة في المسرح فقط.

لاحظ بيكيت أن مايكتبه لم يعد يمتلك تلك اللهجة الحارّة التي أثّرتْ بي في كتابيّ: «نصوص من أجل لاشيء» و«ما لايمكن تسميته». ويعرف أن مابقي لديه ليقوله يتضاءل شيئًا فشيئًا، وكان يشعر أنه لايكاد يستطيع الإمساك به، أو أن يحيط به، في أفضل الحالات.

تحدثنا عن النصوص التي كتبها مؤخراً، ولا تتعدى عدة صفحات. أشار إلى اللوحات الهولندية في القرن السابع عشر التي تذكّر بالأموات Memento Mori. تبيّن إحداها القديس جيروم في حالة تأمّل قرب رأس أحد الأموات. وعلى غرار الرسامين الذين تركوا لنا تلك اللوحات، كان يرغب في الحديث عن الحياة والموت في أضيق مجال.

حدثني أيضًا عن الشيخوخة، لكن دون أدنى مرارة؛ بل ربما بفرح يدعو للشك؛ والاستقرار المادي الذي نعم به يسّر له الكتابة في مزيد من الهدوء، لكنه كان يخشى الوقوع في الشكليات. نصوصه القصيرة مكتوبة بعناية فائقة، تعرّضت لتعديلات متتابعة كثيرة، فجملة «تخيّل أيها الخيّال الميت» عُدِّلت ثمان مرات. من حيث المبدأ، كان يتقدم باستمرار في اتجاه الاختصار.

سيظهر له عما قريب نصّ باللغة الايطالية عبارة عن صفحة ونصف عنوانه «سكون Still (صمت وسكون).

سألته إن كان يبقى دائمًا صامتًا، بلا حركة خلال ساعات، يستمع ويراقب من يتحدث. كرّر لي أن السمع يكتسب مزيدًا من الأهمية قياسًا بالنظر.

من جديد، حدثني عن الشيخوخة، باستسلام مرهق هذه المرّة. وذكّرته أنه خلال لقائنا الأول، تحدّث بإعجاب عن شيخوخة يتيس.

- نعم. يتيس وغوته Gorthe . . . الشيخوخة الخصبة عند المبدعين العظام.

حدثني عن كتابي الأول «مقاطع Fragment».

- نشعر فيه بضيق عظيم، لكن هل تسير الأمور نحو الأفضل الآن؟

سألني عن عملي وحياتي في ليون فاضطررت للإشارة إلى كتابي «مذكرات Journal» وأخبرته أنني حصلت على موافقة الناشر إلاّ أنه لم ينشر.

- لا أهمية لذلك. نحن نكتب كي نستطيع التنفس.

طلب مني أن أرسل إليه بعض النصوص التي كتبتها، وفي عام ١٩٦٨، بعد لقائنا. وتلبية لطلبه الملحّ، أرسلت له حوالي ثلاثين قصيدة. كتب لي، ردًا عليها، رسالة، أنقل منها هذه الكلمات:

«ابتعدْ بنفسك عن نفسك وعني.»

حدثته عن الرسم، فتسللت إلى الحوار أسماء ماتيس Matisse بيكاسو Pi-casso دوبوفيه Dubuffet – وكنت قد شاهدت منذ مدة قصيرة معرضه الشامل، فوافق بيكيت على كل ماقلته.

إنه رصين، باسم، حاضر، منتبه إلى أقصى حدّ.

مع مرور الوقت، كان ضيقي يتلاشى شيئًا فشيئًا، وبعد هذه الساعة من الحوار، شعرت أنني قريب جداً منه، كما لو أنني مع صديق قديم، أُفضي له بكل ماأريد، فتجرأتُ مما أثار دهشتي، وكشفت له أهمية لقائي مع مؤلفاته على حياتي.

هكذا، دون قصد تقريبًا، تركت نفسي تفضي بما أكنّه في أعماقي، وشرحت له أنه علمني الوضوح، وخلّصني من الحيرة، وجعلني أركّز على الأمور الأساسية. وأن ما كتبه كان في غاية الجدّة والفرادة؛ إذ عند قراءته، تخيّلت أنني اكتشف اللغة والكتابة، وأن قلقي كان عميقًا لأنني ألتقي في مناطق شديدة الغرابة مع ما كان يضنيني منذ زمن المراهقة. وأنني أحب العري والرهافة في جملته ذات الكلمات المصقولة، النقية من أي صنعة وافتعال. وأنني أمضيت عشرات الساعات وأنا أقرأ، وأستجوب، وأعلّق على نصوصه التي حسبت أنني أسمع صوتي فيها. وأن الصمت الذي يغمر صفحات «نصوص من أجل لاشيء» قادني إلى مناطق من ذاتي لم أجرؤ حتى ذلك الحين على المغامرة في ارتيادها. وأن مؤلفاته، بطريقة ما، قد زعزعتْ قناعاتي، لكنني اكتسبت منها أيضًا طاقة هائلة. وأن مجمل مؤلفاته يرسم منحنى مكتملاً، ومن الممتع أن تشعر أن كل كتاب يلبّي ضرورة ملحّة. وأنني معجب كل الإعجاب بحياته المثالية. وأنه هو، هو وحده، الذي عرف كيف يكشف حقيقة الإنسان المعاصر، وليس أي كاتب آخر، لم يهتم بمواكبته عصره خطوة خطوة. وأنني عرفت منه كيف أبقى على الحياد، لأن من يبقى خارجًا هو وحده من يملك نظرة قادرة على الرؤية من بعيد، وفي نفس الوقت، قادرة على الإطاحة بآفاقٍ رحبة. وأنني أقدّر أن تلك المؤلفات لاتؤكد أبدًا، لكنها تلجأ إلى النفي، ثم إلى نفي

النفي، وتنشر مابين الاثنين مايجب الوقوف عنده، وإمساكه، وهذا ما لاتنجح الكلمات دائمًا في تحقيقه. وأنني تساءلت عشرات المرّات عمّا يمكن أن يكونه ذلك الرجل الذي كتب تلك الصفحات الصحيحة جداً والأساسية فعلاً؛ الرجل الذي احتمل كل ذلك الضيق، وسلّط على الإنسان والوضع الإنساني نوراً فاضحًا لاشفقة فيه. وأنني لم أعد أعرف إن كان عليّ الاستمرار في الكتابة، إذ بدا أنه استنفد تلك الأرض التي كنت أظن أنني سأقوم ببعض التنقيبات فيها.

ذلك كله، عبّرت عنه بلا ترتيب، ودفعة واحدة، وربما بشغف أيضًا.

نهض مورثي فجأة، واعتذر.

أدرك الموقف فجأة، فرأيته يهزّ رأسه، يشدّ كتفيه إلى الوراء، يستعيد أنفاسه، ثم مشى عدة خطوات، ولكي يُنهي هذا المشهد، اختفى وتركني فريسة الاضطراب والارتباك والذهول.

مرّت ثلاث دقائق، أو أربع طويلة جداً. ثم عاد.

صمت لاينتهي، يستحيل قطعه. استطعت، أخيراً، أن أسأله عمّا سيفعله في الأيام القادمة.

- هنا، لم يعد البقاء ممكنًا. كثيراً ما أعاني من الإزعاج. سأذهب إلى الريف وسأبقى فيه خمسة عشر يومًا.

اعترفت له أنني ذات يوم رغبت في زيارة منزله، والتنزه في الحقول والغابات المحيطة به (عند وصولي إلى القرية، التقيت مع سيّدة متقدمة في السن وسألتها بعفوية إن كانت تعرف أين يسكن كاتب اسمه صمويل بيكيت، وبينما كانت ترشدني، أحسست أنها تعرفه، ودون أن اهتمّ بتأكيد حدسي، قلت لها:

- أكنّ لهذا الرجل أعظم الاحترام. هل تحدثينني عنه؟

فوجئتْ قليلاً، ثم أجابتني بصوت ناعم جداً:

- أوه. السيد بيكيت... السيد بيكيت... إنه سيد عظيم. سيد عظيم.

(لاحظت أن كل ما تعرفه عنه وتعتقده أرادت اختصاره في تلك الكلمات، فلم ألحّ في طلب المزيد).

هناك - وهذا ماعرفته من صديق مشترك- يكتب، ويعزف على البيانو، ويشتري أغراضه، ويحضّر وجباته، وينطلق في نزهات بعيدة بخطوات سريعة، ويمضي الساعات دون فعل أي شيء، ساكنًا، منتبهًا للإنسان المتضرّع في أعماقه.

- لكن عندما لايحدث أي شيء. فماذا تفعل؟

- هناك دائمًا وقت للإنصات.

١٤ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٧٥

التقينا من جديد في بستان الزنبق

ها هي رصانته مرة أخرى، تركيزه، حضوره، جماله. ما بين العينين والأنف تجاعيد عميقة. شعره القاسي، القصير، الأشعث، وجهه المقولب، المحفور، الذي أكسبه العذاب والتوتر الداخلي مسحة من الروحانية. رغم ذلك كله، يعطي انطباعاً بالشباب والنشاط. كل مرة ألتقيه، يفاجئني ذلك المزيد الفريد من الصمت والهدوء، واللطف والانفعالية، والرضى والتأثر، مع مايمكن عدّه نقيض ذلك، من طاقة وقوّة نشعر أنهما استثنائيتان، نراهما في نظرة النسر التي تؤثر بنا حقّاً.

ساد الصمت ولم أدرِ كيف أبدأ الحوار.

حصلت منذ مدة على نسخة من دراسة شاملة خصصّها جاليري مايجت Galerie Maeght عن برام ڤان ڤيلد. سألته إن كان يرغب في تصفّحها، تناولها. قلّبها وهو ينظر بتمعّن للوحات ويقرأ صفحات من النص المكتوب.

تحدثنا طويلاً عن برام ڤان ڤيلد، وطرح عليّ أسئلة كثيرة.

ثم سألته عن عمله.

– عندي دائماً ماأبدأ به. ربما كان ذلك طويلاً لكنه يقصر شيئًا فشيئًا.

يتضاءل حبه لما يكتب أكثر فأكثر.

سألته إن كان يجد صعوبة في الوصول إلى فقدان الإرادة والقدرة .

- نعم . حتى عام ١٩٤٦ ، بحثتُ عن المعرفة لكي أصل إلى المقدرة . ثم لاحظت أنني أسير في الطريق الخاطئ . لكن ربما لم يكن هناك سوى طرق خاطئة . مع ذلك يجب أن يجد المرء الطريق الخاطئ الذي يناسبه .

- هل قرأت الصوفيين؟

- نعم ، عندما كنت شابًا . لكنني لم أتعمّق في دراستهم .

ثم تابع بلهجة تعبّر عن الإرهاق :

- لم أتعمّق في أي شيء أبدًا .

أخفيت دهشتي عنه . ساد صمت طويل .

تابعت :

- في مؤلفات الصوفيين يمكن أن تعثر على عشرات وعشرات الجُمل المتشابهة مع جُمل كتبتها . ألا تعتقد أنه ، إذا ما أبعدنا مسألة الاعتقاد الديني ، يمكن أن نجد نقاطًا مشتركة كثيرة بينك وبينهم .

- بلى ، ربما كان هناك نفس الطريقة في معاناة الغموض .

تابعت كلامي وحدثته عن برنار كليرڤو Bernard Clairvaux وقلت إنني وجدت في مؤلفاته مقاطع لها نفس الإيقاع ، والنفس ، والرهافة التي نجدها في أجود صفحات «ما لا يمكن تسميته» .

ضحك بصدق وقاطعني مؤكدًا أن له بعض الاعتراضات عليه .

عدنا إلى مؤلفاته ، اعترف أنه يغيب أكثر فأكثر عن نصوصه .

- في نهاية المطاف ، لم يعد المرء يعرف مَنْ يتكلم . هناك غياب كامل للفاعل . إلى هذا الحد وصلت أزمة هوية المؤلف .

قال إن المطلوب من الفنان، هو الاختفاء التام كفرد عما يقوم به.

عدت إلى كتاب «نصوص من أجل لاشيء». ذكرت بعض المقاطع القصيرة.. «ذلك العدم الوفير...». ابتسم.

حدثني عن جويس Joyce وبروست Proust اللذين حاولا خلق الشمولية، وتقديمها في غناها اللامتناهي. لاحظ أنه يكفي دراسة مخطوطاتهما، أو النسخ التي صححاها. لم يتوقفا عن الإضافة، والإضافة من جديد. أما هو فقد سار في الاتجاه المعاكس، نحو الاختصار، والحذف، وضغط نصه أكثر فأكثر.

حدثته عن «فقر» عالمه، فقر اللغة، وفقر الوسائل المستخدمة: قليل من الشخصيات، قليل من الأحداث، قليل من المسائل التي عالجها، ومع ذلك، فالأمر المهم قد قيل، وبأية قوة وتفرد تم التعبير عنه!

ابتسم، ووافق أنه، في بعض الحالات يجب الجمع بين الطريقتين.

تابعت:

- كثيراً ما تساءلت كيف أمكن ألا يسحقك الخجل.

سيجيبني، ويغير رأيه. وكما حدث في المرة السابقة، غاص تماماً في أعماق نفسه وبدا آنذاك أن لاشيء فيه حي بعد. النظرة العميقة المذهلة، النظرة الثابتة العمياء، والوجه والجسد اللذان صارا من حجر...

بعد صمت طويل استمر عدة دقائق، انتفض من جديد.

ومن جديد ساد صمت طويل، لكنني ظننت أن علي أن أتابع، أخبرته عن دهشتي من استمرار إيمانه بالكتابة والتواصل.

هو أيضاً اندهش من ذلك. تحدث عن سر خفي أو لغز.

انتقلت إلى عالمية مؤلفاته. الآلاف في شتى بقاع العالم يمكن أن يكتشفوا، عند قراءته، ما يكمن في أعماقهم القصيّة لكنهم لايدركون ذلك، هزّ رأسه.

- هذا أيضًا سرّ خفي.

تابع كلامه، لكن فاتتني كلمات كثيرة كان يلفظها بصوت مهموس.

ثم قاطعنا السيد إكس... كاتب وناشر يريد أن يوقع معه على عقد.

عندما انصرف السيد إكس، بعد أن أرهق بيكيت بإلحاحه الثقيل، عرفت أن لقاءنا قد انتهى.

صمت من أربع دقائق أو خمس، انتظرت أن يعطي إشارة الانصراف. لكنه طرح عليّ بعض الأسئلة عني وعن عملي.

سيسافر في كانون الأول (ديسمبر) إلى المغرب ليهرب من باريس في زمن الأعياد.

حدثته عن ايرلندا. عام ١٩٦٨ اضطر للسفر وتمضية خمسة أيام بمناسبة وفاة والده؛ لكنه لاينوي العودة إليها أبدًا، مارأيه في هذه الحرب؟ إنه لايهتم بها. لكن بعد لحظة حدثني عنها بحماس. ذكر لي هذه الكلمة لميتران Mittarrand «التعصب هو الحماقة».

- هناك لايوجد فقط نوعان من التعصب، بل ثلاثة، أربعة، خمسة، وهذه بدورها تمزّقها عصبيات أخرى.

شرح لي سبب الإصرار على إبقاء فرانكو حيًّا حتى ٢٥ تشرين الثاني (نوفمبر). في ذلك الموعد، سيكون بالإمكان تعيين أحد أنصار فرانكو رئيسًا، أما قبل ذلك، سيكون الرئيس من المعسكر الآخر.

- حتى غويا Goya لم يتخيّل أمرًا مماثلاً.

استمر في الذهاب إلى بيته الريفي، حيث يبقى وحيداً، أسبوعين أو ثلاثة. يكتب في الصباح، يتنزه بعد الظهر، أو يمشي في حديقته، أو يركب سيارته ليصل إلى أماكن أكثر عزلة وهدوءاً.

- ألا تعاني من الوحدة؟

بدرت منه حركة استغراب.

- لا. لا. إطلاقًا. على العكس. لكن عندما كنت شابًا، ما كنت أستطيع تحمّلها.

حدثني عن الصمت بحماس وعن استمتاعه بمراقبة الشمس منذ شروقها حتى غروبها.

وكصدى لما قاله السيد إكس... منذ لحظات حدثني عن الرغبة في النجاح الأدبي. استشهد بفان كوخ Van Gogh...

- عندما تعرف أنه لم يبع لوحة واحدة...

- هل أعجبك فان كوخ كثيراً؟

رمقني بنظرة فيها من القسوة ماأفهمني أن سؤالي أصابه في الصميم.

مرتان أو ثلاث مرات، كاد يجيبني، لكنه لم يفعل. طال الصمت. منذ ظهور السيد إكس... انقطع الحوار، وعندما ودّعنا بعضنا، لم أستطع أن أخفي خيبتي وإحباطي.

١١ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٧٧

الوقت ظهراً. انتظرته في بار أحد الفنادق الكبرى قبالة بيته. عند وصولي التقيت مدام بيكيت الذاهبة للتسوّق.

سائحات يابانيات يجلسن على الطاولات، وضجيج يملأ الصالة، حلمت بالصمت الذي يريده بيكيت، بالصمت الذي أحبّ إدراكه وراء كلماته، فتذكّرت هذه الحكاية التي سمعتها من برام ڤان ڤيلد، وكان بيكيت قد رواها له ذات يوم وهو عابس الوجه:

كان كاتب يجلس على طاولة عمله مقابل نافذة مفتوحة. فجأة، علا من بيت حارسة البناية الموجودة في الطابق الأسفل صوت هادر منبعث من مذياع فُتح على أقصى قوته.

بعد أيام، لم يعد الكاتب يحتمل أكثر، فهجم على النافذة وصرخ:

- أشعر أن مصيبة ستحدث.

وبصوت متوسّل حزين أجابت حارسة البناية:

- لكن ياسيدي، هذا المذياع هو حياتي كلها.

قال الكاتب:

- إذن، هذه هي الحال. فلْنحسبْ أنني لم أقلْ شيئاً.

وصل بيكيت. كان مرتاحاً وبدأ الحوار دون صعوبة.

استعلم عن برام ڤان فيلد. عن صحته، عن عمله، عن الطريقة التي تصرّف بها بعد المصيبة التي ألمّت به. سألني إن كان لايزال يحب المشي؛ وإن قرأ لي بعض تلك الجُمل المتفجّرة التي يملك وحده سرّها. وهل أثّرت به وفاة شقيقه. استغرب أنهما لم يلتقيا طوال تلك السنوات. حاولت أن أشرح له الأمر.

- الأمر سواء. وشعرت بالحزن في صوته؛ شعرت بعدم التصديق. إنهما شقيقان على كل حال...

لم يلتق مع جير خلال السنوات الأخيرة، لكنه حافظ على لوحاته، واحتفظ بلوحتين له اشتراهما قبل الحرب.

هتفت له زوجة جير منذ مدة. أراد جير أن يلتقي قبل وفاته مع بيكيت.

أمضى ثلاثة أسابيع في الريف. قام بنزهات، وعزف على البيانو، وقرأ قليلاً. في هذه الآونة، غرق في قصائد هاين Heine الأخيرة، وقال لي إنها لاتشبه المراثي. أمّا ما يفضّله فهو ألاّ يفعل شيئًا، أن يبقى ساعات ينظر عبر النافذة. يحب الصمت بشكل خاص. وحدّثني عن ضوضاء عربات الشوندر عندما تمرّ على الطريق.

لكن كيف يحتمل الزمن؟

- إنه لايثقل عليّ. بل إنني أرى الأيام تمرّ بسرعة كبيرة، ذلك يدهشني، لو كنت أكثر شبابًا لما احتملت البقاء وحيدًا كل هذه الأيام.

قال لي أيضًا وهو يبتسم:

- أحيانًا، عندما أمشي، يحدث لي أن أعدّ خطواتي.

- وبماذا تعمل هذه الأيام؟

- هذه الليلة نمت نومًا عميقاً وطويلاً، وحلمت بمسرحية تستمر دقيقة واحدة. فجأة، دبّت فيه الحيوية، غيّر وضعية كرسيه، صار أمامي، أبعَدَ كأسينا، والولاعة والعلبة المعدنية التي تحتوي السيجار.

- كائن وحيد، منتصب، صامت، جامد، في عزلة تقريبًا، غير بعيد عن الكواليس (أشار بكفّه إلى مكانه على الطاولة التي صارت منصة المسرح). تجري الأحداث كلها في نور غسقي. يظهر أحدهم. يقترب بخطوات بطيئة، يلمح الشخص الجامد، يتوقف، مذهولاً.

- هل تنتظر أحدًا؟

يشير له برأسه إشارة النفي.

- هل تنتظر شيئًا ما؟

الجواب السابق نفسه.

بعد عدة ثوانٍ يتابع طريقه.

آنذاك يناديه الآخر:

- إلى أين أنت ذاهب؟

- لاأدري.

بعد لحظة، يستنتج، وهو يبتسم:

- لربما كان هذا شيئًا أعرضه في المستقبل.

تحدثنا عن مسرحيته الأخيرة «خطوات Pas». حدثني عن أهمية الخطوة للإنسان، وعن خطواتنا على هذه الأرض.

- دائمًا هذا الذهاب والإياب... (وبيده وصف حركة السجين في زنزانته، أو الحيوان في قفصه». هذا أمر يعرفه برام جيداً، صوت الخطوات...

تذكّرت صوراً كثيرة. فحدثته عن مؤلفاته، وعن رؤيته الإجمالية الشاملة في أقاصيصه الأخيرة، ومسرحياته الأخيرة أيضًا، الفريدة في قصرها، إذ يتمّ التعبير

عن الوضع الإنساني برمّته بعدّة كلمات: الانتظار، الضيق، الأمل، الحب، الموت... إنه حاضر إلى أقصى درجات الحضور في الأشياء الملموسة، يلتقط أدقّ التفاصيل، وفي الوقت نفسه، ثابت قرب سيريوس Sirius[1] يمكن لعينه أن تحيط بالكلّ.

قال مؤكّدًا:

- نعم. يجب أن نكون هنا- وأشار بسبابته على الطاولة- ويجب أيضًا -أشار بسبابته نحو الأعلى- أن تكون في الوقت ذاته على بُعد ملايين السنوات الضوئية.

صمت طويل.

- سقوط ورقة، وسقوط الشيطان، إنه الشيء ذاته.

ثمّ ضحك بصفاء وبكل تعابير وجهه:

- رائع. أليس كذلك؟ الشيء ذاته...

صمت طويل.

- لكن كيف نعبّر عن ذلك... ليس هناك من ضمير... ضمير «أنا» «هو» «نحن». لايوجد ضمير مناسب.

صمت طويل.

- في هذا العالم اللعين، كل شيء يدعونا للنقمة... لكن على مستوي العمل... ماذا يمكن للمرء أن يقول؟... لاشيء يُقال.

حاولت تحديد شكل تفرّد مؤلفاته. لاحظتُ أنه خلال القرون الأربعة

(١) سيريوس: من أضخم النجوم، أحد نجوم الكلب الأكبر، وهو أعظم نجوم السماء بريقًا ولمعانًا (لاروس).

الأخيرة، بدا أن الإنسان حاول جاهداً أن يعطي عن نفسه صورة مُطمئنة، مُكرّمة، وهذه الصورة بالتحديد هي التي سعى بيكيت لتمزيقها.

لَفَتَ انتباهي إلى أن آخرين سبقوه على هذا الطريق: ليوباردي Leopardi، وشوبنهاور Schopenhauer، وآخرون...

تابعت تقديم براهيني.

قَبِلَها، قائلاً:

- نعم، ربما كان لايزال عندهم الأمل في جواب، في حلّ، لكن ليس أنا.

أما وقد امتنع عن الكلام بتعابير إيجابية، قلتُ إنه فضّل اللجوء إلى مقاربات تقوم على النفي.

زاد على كلامي:

- النفي غير ممكن. غير ممكن أكثر استعمال صيغة التأكيد، من العبث أن تقول إن هذا الأمر عبثي، هذا يعني أننا نصدر حكمًا تقويميًّا، لايستطيع المرء أن يعترض، ولا يستطيع أن يعبّر عن رأيه.

بعد صمت طويل.

- يجب البقاء هناك، حيث لاضمير، ولا حلّ، ولا ردّ فعل، ولا اتخاذ مواقف، وهذا مايجعل الكتابة عسيرة بشكل شيطاني.

سألته عمّا يحضّر الآن.

يكتب الآن باللغة الانكليزية لأن هذه اللغة صارت بالنسبة إليه لغة أجنبية، لكن عليه بعد ذلك أن يترجمها إلى اللغة الفرنسية وهذا جهد إضافي يمكنه التخلّص منه لو أراد؛ فهو لايرغب في مراجعة نصّ بعد أن أنهاه.

قدّمت مادلين رينو Madelaine Renaud مسرحية «ليس أنا Pas Moi» في اليابان ولاقت نجاحًا باهراً، لكنه لم يفهم كيف لاقت مسرحيته هذا الصدى هناك.

تحدثنا عن ايرلندا، عن عائلته.

هل يعرف أقاربه المقرّبون ماذا كتب؟ - لا، لا والده، الذي توفي عام ١٩٣٣، ولا والدته التي توفيت عام ١٩٥٠، ولا أخوه الذي توفي عام ١٩٥٤ (وكان في احترافه الكتابة نوع من الجحود). لم يقرأ أي واحد منهم صفحة واحدة كتبها.

- هل استطعت الخلاص من تأثير الدين؟

- في سلوكي الخارجي، نعم، دون أدنى شك... أما الباقي...

استعلم عن عملي، وبعد أن أجبته، سألته من جديد عن عمله.

أخبرني وهو يضحك أنه كتب عدة قصائد قصيرة، بأبيات موزونة دعاها «أشعار رديئة Mirlitonnades». جازفت آنذاك وسألته إن كان يوافق على إرسال بعضها إلى صديق أصدر مجلة فوافق بلطف.

(بعد عدة أيام، استلم هذا الصديق قصيدة قصيرة من مجموعة «أشعار رديئة».

أنوار أطراف
المبخرة
تتلاشى على بعد أكثر من خطوة
وتلمع من جديد عند نصف استداره
بل تستريح
بعيداً عن الاثنين
في بيتها، دون ذاتها
ودون الآخرين.

من المؤكد أن ماقيل لي خلال هذا اللقاء ساعدني في الدخول إلى هذه الأبيات المختصرة جداً) .

حدثته عن هولدرلين Hôlderlin أعجبته قصائد الجنو ن بشكل خاص ، لكنه اعترف أنه لم يتوقف عند صفحات كاملة . منذ ست سنوات أو ثمان ، عندما كان في شتوتغارت مرتبطًا بعمل للتلفزيون ، استغل تلك المناسبة وذهب إلى مدينة توبنجن ، لزيارة البرج الذي أمضى فيه هولدرلين ، وكان سجين جنونه ، السنوات الثلاثين الأخيرة من حياته .

سألته أيضًا عن قراءاته . نعم قرأ شكسبير كثيراً ، وقرأ التوراة عندما كان شابًا . ذكّرني أن أسرته بروتستانتية ، وأضاف أن البروتستانت مغرمون جداً بالعهد القديم . إنه يملك كتاب توراة باللغة الانكليزية ، بترجمة يعود تاريخها إلى عام ١٦١٠ . كان هذا الكتاب مملوءاً بالمعاني المعكوسة ، لكنه ذو جمال أخّاذ .

حدثته عن الأنبياء ، عن اشعيا ، وارميا ، وعموس . . .

وافقني وقال بصوت هامس عميق :

- أيوب . . .

ذكرت الصوفيين ، وأشرت إلى القديس جان دولاكروا Jean de la croix ، وميتر ايكهارت Maitre Echhart ، ورويز بروك Ruysbrock . . . سألته إن قرأ لهم ، وإن أحبّ مايفوح من كتاباتهم .

- نعم . أحب . . . أحب مخالفتهم . . . أحب مخالفتهم للمنطق . . . مخالفتهم الحارّة للمنطق . . . ذلك اللهب . . . ذلك اللهب . . . الذي يمحق هذا المنطق القذر .

«تمت»

الفهرس

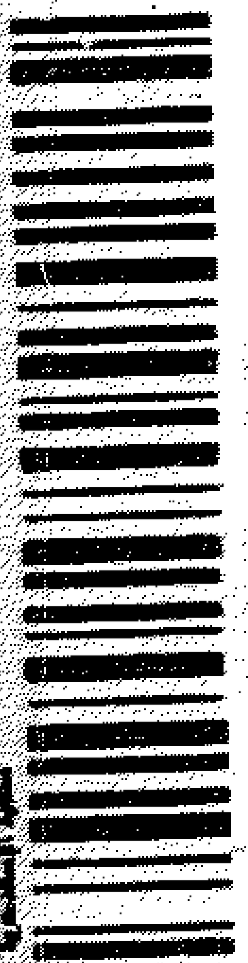
الصفحة

الطبعة الأولى / ٢٠٠٢

عدد الطبع ١٥٠٠ نسخة

في انتظار جودو







سعر النسخة داخل القطر ١٠٠ ل.س

في الأقطار العربية ما يعادل ٢٠٠ ل.س